



**Rumba et musique afro-cubaine :
des humbles solars de barrios
aux congrès internationaux de Salsa**

Par Fabrice Hatem

Table des matières

Introduction	3
Rumba, début du XXème siècle : dans les rues des ports cubains	5
Une musique inventée par le peuple	5
Une pratique informelle des quartiers pauvres	12
Une musique longtemps stigmatisée et méconnue	21
La Havane, années 1950 : les cabarets mafieux, découvreurs de talents rumberos	25
La mafia nord-américaine investit à la Havane	26
Un fertile creuset musical	32
Une machine à promouvoir les talents rumberos	34
Après 1959 : la révolution castriste promeut et institutionnalise le folklore afro-cubain	41
Le nouveau contexte culturel post-révolutionnaire	42
Reconnaissance institutionnelle et vitalité de la Rumba	44
Actualité de la Rumba : à la conquête des pistes de danse du monde entier ?	50
Sources bibliographiques	55

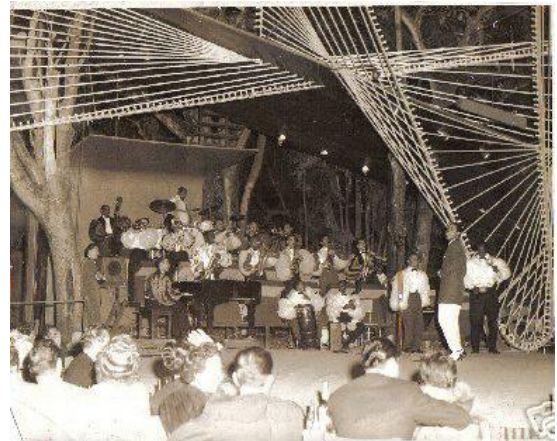
Introduction



Comme tant d'autres musiques afro-latines, la Rumba cubaine est née dans des faubourgs déshérités où s'entassaient des populations pauvres et mélangées. C'est en effet dans les solars misérables des ports de Matanzas et de la Havane, où les noirs, majoritaires, cohabitent avec quelques petits blancs, qu'elle apparaît à la fin du XIXème siècle. En même temps d'ailleurs que beaucoup d'autres musiques cubaines issues de processus similaires de métissage culturel, comme le Son ou le Danzon.

Pendant longtemps, la Rumba reste une musique marginale, expression des sentiments et du vécu de populations situées au bas de l'échelle sociale. Un fait qui se reflète à la fois dans le caractère très informel de ses pratiques, dans les textes de ses chansons – dont le corpus constitue une sorte de chronique de la vie du barrio - et dans sa langue forte et métissée, mélange d'espagnol et de termes d'origine africaine. Considérée par la société dominante comme une forme d'expression vulgaire et licencieuse, pratiquée par des noirs incultes et vaguement dangereux, la Rumba fait alors l'objet d'une forme de stigmatisation et de mépris

Et cependant, même si elle n'est pas encore reconnue en tant que telle, la Rumba commence à partir des années 1920 à exercer une influence croissante, quoiqu'indirecte, sur le développement de la musique cubaine de divertissement. La Havane se transforme alors en une grande capitale des loisirs nocturnes, avide de rythmes dansants. Un processus qui va considérablement s'accélérer au cours des années 1940 et surtout 1950, sous l'effet notamment des investissements considérables que réalise alors la mafia nord-américaine dans les hôtels, casinos et night-clubs de la ville (photo ci-contre : le cabaret Tropicana en 1956).



danseur de rumba populaire, Cuba, années 1950).

Pour animer tous ces lieux de plaisir, où se cotoient touristes américains et membres de la bourgeoisie cubaine, il faut recourir aux services de nombreux artistes : danseurs, chanteurs ou musiciens. Ces opportunités vont créer un gigantesque appel d'air vers les cabarets de la Havane, drainant des talents venus de tout le pays, et tout particulièrement des barrios pauvres de la capitale, comme Jesus Maria ou Atares. Dans ces quartiers, la pratique de rue joue en effet le rôle d'un gigantesque conservatoire à ciel ouvert, donnant à travers la pratique quotidienne de la Rumba et des polyrythmies afro-cubaines une formation empirique, mais de grande qualité, à des milliers d'artistes en herbe (photo ci-contre :



cabaret de la Havane, 1946).

Certes, ce n'est pas exactement la Rumba de rue ou le toque de Bembe que ces interprètes vont reproduire sur les scènes des cabarets de la Havane, mais une musique élégante et stylisée, à l'exotisme un peu galvaudé, soigneusement épurée de sa vulgarité plébéienne pour l'adapter aux goûts d'une clientèle bourgeoise, blanche et cosmopolite. Une transformation qui va conduire à l'apparition de nouveaux rythmes, comme le Mambo, le Diablo ou le Cha Cha Cha (photo ci-contre : danseuse dans un

Mais derrière le masque déformant des shows de cabarets, c'est bien l'énergie de la Rumba et de l'afro-cubain qui sont à l'œuvre pour créer la musique de loisirs cubaine moderne, qui va ensuite rayonner sur le monde entier, ouvrant par la même occasion des perspectives inespérées de carrière internationale à de nombreux artistes venus des barrios pauvres (photo ci-contre : la *Banda Gigante* de Benny More).



La révolution castriste va avoir un impact considérable sur les mécanismes de création et de diffusion de la musique populaire cubaine, tant en ce qui concerne son influence internationale que ses orientations esthétiques. Elle a en effet pour



conséquence la destruction de l'industrie des loisirs nocturnes qui avait tant contribué au rayonnement de la musique cubaine dans les années 1950, puis l'installation d'une bureaucratie culturelle qui pèse sur le dynamisme artistique. Mais elle se traduit également par la mise en place d'une politique de promotion des musiques et danses folkloriques, qui va considérablement contribuer au développement et au renouvellement de la Rumba et de l'afro-cubain, reconnus désormais comme des expressions artistiques et culturelles à part entière. (photo ci-contre : spectacle du *Conjunto Folklórico Nacional* dans les années 1980).

conséquence la destruction de l'industrie des loisirs nocturnes qui avait tant contribué au rayonnement de la musique cubaine dans les années 1950, puis l'installation d'une bureaucratie culturelle qui pèse sur le dynamisme artistique. Mais elle se traduit également par la mise en place d'une politique de promotion des musiques et danses folkloriques, qui va considérablement contribuer au développement et au renouvellement de la Rumba et de l'afro-cubain, reconnus désormais comme des expressions

A l'heure de sa renaissance internationale, la musique cubaine de loisirs possède de ce fait la caractéristique originale de proposer une esthétique à la fois adaptée aux attentes du grand public mondial et profondément ancrée dans les traditions musicales locales, dont la Rumba constitue l'une des principales manifestations. Elle propose ainsi une alternative séduisante à l'affadissement dont ont été victimes d'autres musiques afro-latines, transformées en produits de loisirs de masse « hors-sol » par l'industrie mondiale de l'entertainment (photo ci-contre : danse de Yambú, *Conjunto folklórico de Oriente*, 2015).



Rumba, début du XXème siècle : dans les rues des ports cubains



La Rumba est née aux marges de la société cubaine, dans des quartiers pauvres peuplés de populations en majorité noires et mulâtres. Cette musique syncrétique, issue du métissage d'influences africaines et européennes, a longtemps conservé l'image d'une sous-culture pratiquée par des populations déshéritées et potentiellement dangereuses. Avec pour corollaire une forme de mépris et de rejet de la part de la société dominante (photo ci-contre : Guaguancó

dans un solar de la Havane, milieu du XXème siècle, extrait du film *Nosotros la Música*).

Une musique inventée par le peuple¹

Un lent processus de gestation

On peut identifier des antécédents de la Rumba dans certaines pratiques folkloriques des populations pauvres - essentiellement noires - de l'Occident cubain, aussi bien dans les villes qu'en zone rurale.

Les origines rurales : les tambours des barracones

Vers le milieu du XIXème siècle, l'écrasante majorité de la population esclave noire du pays vit dans les plantations, donc en zone rurale. Et c'est donc aussi là que se trouvent rassemblées les manifestations les plus vivantes de la culture afro, donc certaines, telles que les danses Yuka et Makuta issues des cultures Bantu du Congo et de l'Angola, peuvent être considérées comme des antécédents de la Rumba. Leonardo Acosta [Acosta, 1983] mentionne par exemple l'existence de formes de proto-Rumba rurales - danses Yuka notamment - interprétées à cette époque dans les barracones et dotaciones des plantations de canne à sucre² (illustration ci-contre : danse Yuka ou Makuta dans un Barracone).



¹ Les ouvrages d'Argeliers León, [Del Canto y el Tiempo](#), et d'Yvonne Daniel, [Rumba, dance and social change in contemporary Cuba](#), ainsi que les articles de Ned Sublette, [Rumba of Cuba](#), et d'Otto DeGraaf, [El nacimiento de la rumba](#), proposent d'intéressantes rétrospectives historiques sur la formation de la Rumba, dont les éléments ont été synthétisés dans le paragraphe qui suit.

² Ces antécédents ne sont d'ailleurs pas propres à Cuba. Alejo Carpentier, par exemple, évoque l'existence de proto-Rumbas à Saint Domingue et Porto Rico bien avant leur apparition « officielle » à Cuba à la fin du XIXème siècle [Giro, 2007, entrée « Rumba »].

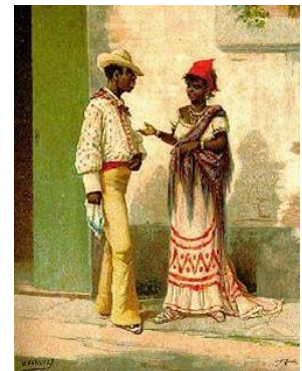


Esteban, le héros du fameux livre *Biografía de un cimarrón* [Barnet, 1966], décrit de manière très vivante ces danses de Yuka, pratiquée au son de trois tambours, auxquels il participa lui-même. Il fournit également un témoignage direct sur la première transition qui s'opère après la fin de l'esclavage, lorsque les Noirs désormais libres vont danser la nuit dans les tavernes, au son des chants dits « de Rumba »

et de tumbadoras. Des lieux d'ailleurs pas très éloignés de ceux où les Blancs du voisinage se réunissaient de leur côté pour danser, ce qui permet aux différentes populations de découvrir réciproquement leurs folklores respectifs, ouvrant ainsi la voie à un processus de transculturation (photo ci-contre : danse de Makuta, vers 1888).

Les origines urbaines : les défilés de rue

Il existe également des antécédents de la Rumba dans le folklore urbain. Parmi les plus anciens, figurent les danses des *negros curros* (illustration ci-contre), noirs libres de la Havane redoutés pour leur comportement macho et bravache, puis à partir de 1830 celles des *nañigos* ou membres des sectes Abakua, à la fois mouvement religieux et confrérie d'aide mutuelle. Ce folklore a ensuite inspiré le théâtre buffo avec ses chansons de guarachas caricaturant les noirs [Sublette, op.cit.].



La seconde moitié du XIXème siècle voit également fleurir les Coros de Clavé. Inspirés de groupes vocaux catalans, ces chœurs de rue chantent déjà sur des rythmes proches de ceux de la Rumba en s'accompagnant d'instruments de percussion. Ils donneront plus tard naissance aux Coros de Guaguancó, eux-mêmes préfiguration des groupes de Rumba. Parmi les Coros de Clavé les plus actifs vers la fin du XIXème siècle, on peut citer *El Ronco*, *El Paso Franco*, *Los Dichoses* à la Havane et *Il Bando Azul*, *Il Bando Verde*, *Il Bando Rosado*, *Il Lirico Bianco* à Matanzas.



Il existe enfin dans les villes cubaines un très ancien folklore de fêtes et de défilés de rues, en grande partie lié aux traditions des populations africaines [Linares, 1974] : carnaval, fête du jour des rois avec leurs défilés de cabildos³ (illustration ci-contre), paseos, toques de tambours, congas de l'Orient, chants de boulangers et d'autres métiers artisanaux....

³ Comme les Tumbas Francesas de l'Orient, les cabildos ne sont pas seulement des formes d'expression culturelles, mais aussi des sociétés de secours mutuel regroupant des populations issues d'une même souche ethnique africaine ou - de plus en plus fréquemment à mesure que se généralisent les mélanges ethniques - d'un même quartier.

Cristallisation dans les ports à la fin du XIXème siècle



Mais c'est dans les quartiers noirs déshérités de l'Occidente qu'apparaît à la fin du XIXème siècle une nouvelle forme d'expression typiquement cubaine qui prendra le nom de Rumba (photo ci-contre). Au-delà de ses antécédents folkloriques anciens, ce fait constitue l'expression culturelle d'une époque de changements sociaux, caractérisée par la transition entre une économie agricole esclavagiste et un début d'essor industriel, une migration des populations noires pauvres depuis les zones rurales vers les grandes villes portuaires, et la concentration d'un

prolétariat à l'existence précaire dans des quartiers de relégation stigmatisés (voir également encadré 1). Et c'est justement dans ces quartiers marginaux que va se produire entre ces populations pauvres de diverses origines (majoritairement noires, mais aussi blanches et mulâtres) un processus de transculturation donnant naissance à de nouvelles formes d'expression musicale, comme la Rumba [León, 1984].

Certains quartiers de Matanzas, comme las Alturas de Simpson, la Marina, Versailles ... ont joué un rôle central dans ce processus. Dans ce grand port d'exportation de la canne à sucre cultivée dans la région, les noirs sont particulièrement nombreux à s'entasser dans les quartiers du port et les faubourgs déshérités de la ville. Ils y vivent dans des solares, taudis surpeuplés constituées d'une enfilade de petites bâtisses légères et sans confort regroupées autour d'une allée centrale qui parfois s'élargit en placette, et où le logement d'une famille se réduit souvent à une pièce unique. Des lieux minés aussi par toutes sortes de pathologies sociales : violence, alcoolisme, misère, prostitution, petite criminalité... (photo ci-contre : intérieur d'un solar de la Havane, années 1950, extrait du film *Nosotros la Música*).



Mais ces populations majoritairement illettrées sont aussi artistiquement très créatives. Pour oublier une vie de privations et d'insécurité, elles dansent et jouent de la musique dans le patio du solar ou dans la rue. Au cours de ces fêtes, se mêlent des populations de différentes origines – car même si les noirs sont majoritaires, les mulâtres et les

blancs, souvent de petits artisans pauvres, étaient aussi présents dans ces quartiers (illustration ci-contre : *la Conga*, de Oscar Garcia Rivera).

Encadré 1

Les ports : lieux de brassage



La situation insulaire de Cuba a donné un rôle particulièrement important aux ports dans l'histoire, l'économie, et la dynamique culturelle de ce pays. Ce sont par les ports de Santiago, Matanzas et la Havane que la canne à sucre, le tabac et le café – les trois plus grandes richesses de l'île – étaient exportées.

C'est aussi par les ports que pénétrèrent à Cuba les influences musicales venues du reste du monde, comme les rythmes espagnols à l'époque coloniale, puis nord-américains au XXème siècle (photo ci-contre : le port de la Havane à la fin du XIXème siècle).

Ces villes portuaires sont en effet des lieux de brassage, où se croisent des populations de toutes races et de toutes origines. Les marins viennent boire et s'amuser dans les cafés et les bordels, amenant avec eux les rythmes européens et nord-américains. Les noirs libérés de l'esclavage au cours de la décennie 1880 arrivent des campagnes environnantes pour être employés comme manœuvres et hommes de peine. Ils apportent avec eux leurs pratiques religieuses et leurs défilés de rue (illustration ci-contre : *La comparsa*, par Oscar Garcia Rivera)



C'est aussi par les ports que débarquent à Cuba des populations venues des îles Caraïbes, avec leurs traditions musicales qui viendront influencer et enrichir celles de Cuba. C'est tout particulièrement le cas des vagues successives d'immigrants haïtiens qui s'installent depuis le début du XIXème siècle dans les villes de l'Orient cubain. Tout d'abord, vers 1800, les colons blancs chassés par la révolution haïtienne avec leurs derniers esclaves fidèles, puis, durant tout le XIXème et même le XXème siècle, des flots de prolétaires noirs misérables.



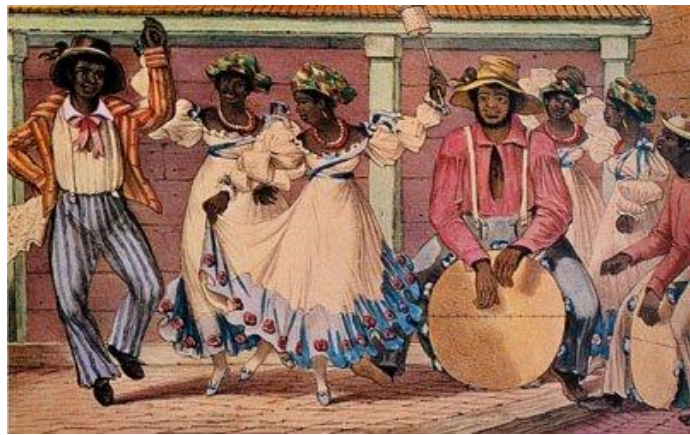
(illustration ci-contre : la première partition de Habanera, publiée à Cuba en 1840). Quant à Santiago de Cuba, elle deviendra le berceau de la Trova, du Boléro et Son (voir encadré 2).



Ils vont inventer ensemble une nouvelle forme de divertissement collectif : la Rumba, expression à la fois musicale et dansée née de la confluence de traditions folkloriques africaines et espagnoles (photo ci contre : Rumba populaire à Matanzas dans les années 1930). Comme certains de ses équivalents proches (Rumbantela, Rumbón, ...), le terme « Rumba » ne désignait d'ailleurs pas au départ un style musical particulier, mais une fête de rue profane, pratiquée par les

populations des quartiers pauvres, avec musique, danse, alcool... et plus si affinités [León, 1984]⁴.

La Rumba n'est pas la seule expression syncrétique à apparaître dans ces quartiers populaires à la fin du XIXème siècle. A la même époque, naît en effet dans l'Occident cubain la Danza (illustration ci-contre).



Celle-ci est issue de la contredanse, mais intègre également une influence africaine (démarche plus chaloupée, sensuelle, lente...).



Elle deviendra bientôt le Danzon, d'abord appelé Tango cubain, et décrié au départ pour ses réminiscences africaines. « *Depuis quelques temps, nous avons lu votre prétendue défense de la Danza et du Danzon que l'on appelle cubain, et qui ne sont que des dégénérescences du Tango africain* », peut-on ainsi lire dans un article de la presse cubaine conservatrice des années 1880. [León, 1984]. Quant au fameux Son cubain, c'est aussi à cette époque qu'il apparaît dans l'Orient (voir encadré 2).

⁴ Il existe un débat - qui d'ailleurs illustre le caractère syncrétique de cette musique - sur l'étymologie du terme « Rumba ». Certains affirment son origine africaine, soulignant sa parenté avec des termes tels que « Tumba » ou « Macumba », évoquant des pratiques festives [Daniel, 1995]. D'autres soulignent sa filiation avec l'expression « mujer de Rumba » utilisée en Espagne, et surtout en Andalousie, pour désigner une femme aux mœurs dissolues.

Encadré 2

Naissance du Son : des collines de l'Orient au port de Santiago de Cuba



S'il existe bien une musique d'essence populaire, c'est bien le Son !!! Celui-ci, né dans l'Orient cubain, associe, à l'image des populations métissées dont il est issu, des influences espagnoles (première partie de la chanson en forme de balade, utilisation du tres dérivé de la guitare) et africaines : polyrythmie, utilisation d'instruments de percussion comme le bongo ou la marimbula, dialogue entre soliste improvisateur et chœur dans la seconde partie (photo ci-contre : Orchestre de Son cubain traditionnel).

Si Alejo Carpentier [Carpentier, 1946] fait remonter l'apparition des premiers proto-sones au XVIème siècle, époque à laquelle leur présence serait déjà attestée dans les défilés de rue et des carnivals de Santiago de Cuba, la plupart des autres auteurs lui assignent une origine plus récente (voir par exemple [Garcia Airado, 2005] ; [Orovio, 1981], entrée « Son »).

C'est en effet, selon l'histoire consensuelle, au cours des dernières décennies du XIXème siècle que serait apparu le Son rural sous ses différentes formes régionales : Son Oriental dans les collines entourant Santiago de Cuba (région de San Luis notamment), Changüí (dans lesquels certains auteurs voient d'ailleurs une forme archaïque du Son) aux alentours de Guantanamo, Suku Suku dans l'île des Pins, etc. (photo ci-contre : orchestre traditionnel de Changüi © Ritmacuba).



Argeliers León replace cette naissance du Son cubain dans une perspective historique et géographique plus large [León, 1984]. Sur le plan historique, il y voit la conséquence d'un lent processus de colonisation des collines de l'arrière-pays de l'Orient au cours du XVIIIème et XIXème siècle - lié entre autres au développement de la culture du café -, puis du mouvement de concentration de la population rurale dans de grands villages après les guerres d'indépendance. Il montre également que ce phénomène n'est pas propre à Cuba, mais qu'il s'est déroulé simultanément, avec des variantes locales, dans toutes les Caraïbes, en liaison notamment avec des mouvements migratoires qui ont contribué à une forme d'intégration culturelle de la région. Selon lui, la Plena portoricaine, le Tamborito panaméen, le Porro Colombien, le Merengue haïtien ou encore le Carabine dominicain sont ainsi des formes locales de ce

qu'il appelle « le complexe du Son ».



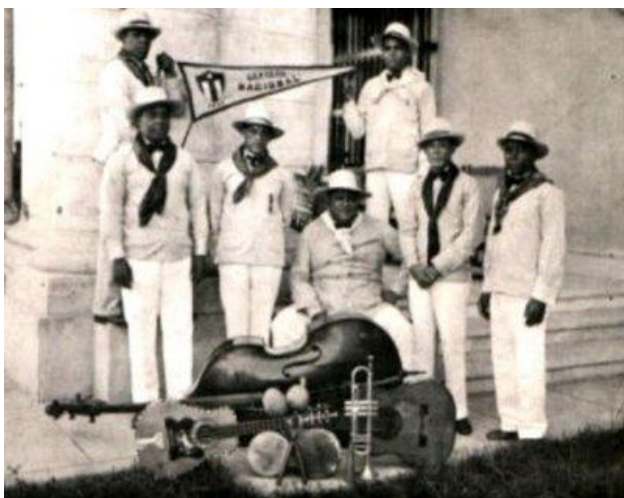
Le Son est ensuite descendu vers la ville, et tout particulièrement vers Santiago de Cuba, où il imprègne, au cours des premières décennies du XXème siècle, l'atmosphère des quartiers populaires, comme Los Hoyos, Tivoli, la rue San Agustin, avec leurs cafés, leurs maisons particulières où les musiciens aimaient à se réunir pour boire et chanter, tout le jour et parfois toute la nuit [Betancourt, 2005]. Il existait

aussi, autour notamment de la place Cespedes, de nombreux lieux de danse animés par de petits orchestres. Enfin, du côté du port, les bordels et les cafés d'Alameda offraient également leur lot de divertissement musical (photo ci-dessus : quartier d'Alameda). Rey Cabrera témoigne ainsi de l'atmosphère des quartiers populaires du port à un époque un peu plus tardive, la fin des années 1950 : « C'est là que j'ai commencé à jouer dans la rue, avec Eliade Ochoa. C'était dans le quartier des prostituées, du côté d'Alameda, de Barracones. Il y avait beaucoup de cafés, de musique... Nous jouions ensemble pour qu'on nous donne des pourboires. Nous vendions aussi des fleurs.» [Hatem, 2013a].



Le Son va ensuite migrer vers la Havane où il est d'abord introduit vers 1910 par les militaires⁵, puis par des musiciens venus de l'Orient. En dépit d'une attitude initiale de rejet par une bourgeoisie

offusquée de sa vulgarité supposée, il se diffuse rapidement grâce à des précurseurs comme le Trio Matamoros (photo ci-dessus), Julian Rodriguez ou Ignacio Piñeiro. Il va alors servir de terreau à l'invention à partir des années 1930 de nouvelles formes de musiques de loisir tropicales, intégrant les apports du Jazz (photo ci-contre : le *Septeto Nacional Ignacio Piñeiro*, fondé en 1927). Il bénéficie également d'un début de reconnaissance dans les milieux artistiques et intellectuels, aussi bien de la part d'écrivains comme Nicolas Guillen que de compositeurs comme Amadeo Roldán, Alejandro Cartulla ou Carlo Borbolla, qui



l'utiliseront comme une source d'inspiration.

⁵ Ce sont également les militaires qui diffuseront à la même époque vers Santiago la Rumba venue de l'Occidente.

Une pratique informelle des quartiers pauvres



La Rumba va ensuite se diffuser rapidement, à partir de Matanzas, vers tous les barrios noirs déshérités des villes cubaines : d'abord à La Havane, où les habitants de Marianao, Atares ou Guanabacoa vont l'adopter avec passion, puis à Santiago de Cuba, dans les quartiers de Los Hoyos, los Olmos ou Versailles... (photo ci-contre : danseurs de Rumba, La Havane, milieu du XXème siècle)

Mais durant les cinquante premières années de son existence, la Rumba reste fondamentalement une création populaire informelle, l'expression d'une culture de quartier pauvre. Cela se manifeste à la fois par ses formes musicales et son instrumentation, par les lieux et les conditions de sa pratique, enfin par les thèmes et le langage de ses chansons.

Une forme syncrétique née de l'inventivité populaire

La Rumba apparaît comme une création populaire sui generis, où n'interviennent ni écoles, ni académies, ni artistes d'avant-garde. Les habitants du Solar se réunissent tout simplement dans la cour avec une bonne bouteille de rhum et quelques instruments de percussions, souvent des objets de fortune. Puis ils se mettent en cercle, et la Rumba commence, pour durer souvent toute la nuit, parfois plusieurs jours de suite (illustration ci-contre : la Rumba, auteur inconnu).



Chacun des morceaux musicaux qui se succèdent comporte trois parties : la diana (improvisation vocale introductive du chanteur soliste) ; les « decimas », parfois également appelées « inspiración »



(interprétation de quelques couplets par le chanteur accompagné du chœur), enfin le montuno (dialogue entre le soliste improvisateur et le chœur). C'est au moment du montuno que des danseurs (en couple ou en solo selon les styles, cf. encadré 3) se mettent à danser à tour de rôle au centre du cercle, chaque participant pouvant être alternativement public ou interprète. La Rumba peut enfin se conclure par un appel de tambour (photo ci-contre : orchestre

de Rumba du CFN, début des années 1980, au moment de la Diana).



africains ... (photo ci-contre : position de Colombia évoquant le Flamenco).

Cette disposition permet un processus de création collective, très typique de Cuba, où chacun ajoute une idée nouvelle – d’improvisation musicale, de variation sur un texte, de figure de danse – souvent inspirée du fond culturel dont il est lui-même issu : emprunt à une vieille romance espagnole ou à un mouvement de Flamenco, toques de tambours religieux

La Rumba est de ce fait une musique syncrétique, intégrant des influences à la fois espagnoles et africaines [Acosta, 1983]. L’empreinte hispanique se manifeste notamment par la langue des chansons, leur structure en couplet (dans la première partie de l’oeuvre), ainsi que certaines figures de danse issue du Flamenco. Quant à l’influence africaine, elle prend trois formes principales : 1) la structure très typique du groupe d’interprètes : danseurs réunis en cercle, à l’intérieur duquel ils font l’un après l’autre, fonction de solistes, accompagnés par les tambours) ; 2) la présence d’un chanteur soliste improvisateur dialoguant avec le chœur dans la seconde partie de l’oeuvre ; 3) les racines très africaines de la polyrythmie musicale et de l’expression dansée, où l’on retrouve des apports Carabali, Voodoo, Makuta, Bantou, Sara, Lucumi ou Arara selon les styles, cf. infra (photo ci-contre : cercle de Rumba, extrait du documentaire *La Rumba* de la télévision cubaine).



Selon Argeliers León, une bonne partie de la polyrythmie de la Rumba provient en effet de la sécularisation de rythmes religieux africains, la musique et la danse jouant comme on le sait un rôle central dans les rites venus d’Afrique⁶ [León, 1984]. Les joueurs de percussions, le plus souvent eux-mêmes impliqués par ailleurs dans des pratiques religieuses (Yoruba, Abakua, Santeria, Palo Monte...), utilisaient leur savoir-faire musical pour l’animation de fêtes profanes. Et la séparation entre les deux aspects n’est d’ailleurs pas totalement hermétique. Par exemple, le terme cubain « Bembé » peut désigner aussi bien un rite religieux qu’une fête de quartier. Ainsi, même si la Rumba est avant tout un phénomène profane, l’influence des expressions religieuses y reste très présente (photo ci-contre : tambours de Rumba à Matanzas).

Encore faut-il distinguer selon les différents types de Rumba : Yambú et Guaguancó, d’origine plutôt urbaine ; ou Colombia, née en zone rurale (voir encadré 3).

⁶ Selon León, ce processus de sécularisation se serait accompagné d’une importance de plus en plus grande accordée aux plans aigus, incarnés par le quinto.

Encadré 3 Les différents types de Rumba



Il existe trois styles majeurs de Rumba, qui se différencient à la fois par leurs origines et par leur formes expressives : Guaguancó, Yambú et Colombia [Hatem, 2010].

Selon la version la plus communément admise, la Columbia (photo ci-contre) serait née dans les régions rurales des environs de Matanzas, plus précisément dans des villages tels que Colombia, Sabamilla, ou Union de Reyes. Pendant leur temps libre, notamment au moment de la récolte de canne à sucre (la « zafra »), les travailleurs agricoles se réunissaient pour pratiquer cette forme d'expression. Ce style au rythme ternaire serait assez fortement influencé par le Mani ainsi que par la tradition Carabali des danses Abakua, venues du Sud-est du Nigéria. La danse est en général exécutée par des hommes seuls, qui font des acrobaties complexes sur le rythme du tambour aigu, appelé quinto, démontrant ainsi leurs capacités physiques (photo ci-contre : extrait du documentaire *La Rumba* de la télévision cubaine).

Le Guaguancó et le Yambú sont plutôt d'origine urbaine, avec pour prédécesseurs immédiats les Coros de Clavé et de Guaguancó (cf. supra). La danse, en partie dérivée des styles Yuka et Makuta d'origine Bantou, au rythme binaire, y est interprétée en couple, évoquant différentes situation de séduction amoureuse. Dans le Guaguancó, l'homme tourne autour de la femme qui excite son désir par des mouvements pleins de grâce, tandis qu'il cherche lui-même à lui montrer sa virilité et son élégance. Puis il tente de prendre symboliquement possession de sa partenaire par des mouvements en direction de son pubis (vacunao) qu'elle-même cherche à éviter (photo ci-contre). La chorégraphie du Yambú est plus tranquille et s'effectue sur un rythme en général plus lent que la précédente. Les danseurs mâles imitent souvent les postures d'hommes âgés, essayant, malgré leurs forces visiblement déclinantes, de séduire leur partenaire plus jeunes.



Quelques autres styles mineurs de Rumba peuvent également être mentionnés. Les Rumbas dites « De tiempo de España » racontent des petites histoires (pantomines) au contenu humoristique et parfois un peu licencieux, comme *La muñeca*, *Lala no sabe hace na'*, *Tus condiciones*, *Mama Buela* (photo ci-contre, Sabados du CFN) ... Il existe aussi des colombias de colombias de couple très rapides comme celles originaires des villes de Portales et Cardenas. Quant à la Jiribilla, au rythme également très soutenu, elle est surtout connue en tant que musique, bien qu'elle puisse également être dansée.

On peut enfin évoquer l'existence de différences stylistiques entre les régions, comme celle opposant les styles dits « de Matanzas » et « de la Havane » pour l'interprétation du quinto.

Des instruments nés de l'inventivité populaire



Le caractère marginal de la Rumba est également illustré par la simplicité de ses instruments originels, souvent venus de la vie de tous les jours : les gens tapaient avec des cuillères, des fourchettes, sur les bouteilles, sur les meubles sur des grandes caisses destinées à contenir des morues (caja de bacalao) ou sur des boîtes de bougies, quand ils n'utilisaient pas tout simplement leurs mains. Cependant, à mesure que la Rumba devint un style établi et reconnu, la structure de l'orchestre se stabilisa, tout en incorporant de véritables instruments de musique, comme les tambours [Peñalosa, 2010] (photo ci-

contre : joueurs de Cajones)

Aujourd'hui, un orchestre de Rumba est habituellement composé de trois chanteurs dont un soliste, de nombreuses percussions mineures souvent jouées par les chanteurs eux-mêmes (clave, cascarras, cajon, güiro, chekeré,...) et de trois tambours.



Ceux-ci sont le Salidor (encore appelé Hembra ou Iya), le plus grave, qui soutient le tempo avec les trois coups qui créent la base sonore, le Repicador (aussi appelé Macho ou Itotole) au registre intermédiaire, qui établit un dialogue avec le Quinto, et le Quinto (ou Okonkolo), le plus aigu. Celui-ci est l'instrument improvisateur par excellence, avec de fréquents changements de rythme et de tempo en relation forte avec les mouvements des danseurs (surtout dans le style Colombia). (photo ci-contre : orchestre de Rumba du CFO).

Une caractéristique importante des formations de Rumba est l'interchangeabilité de ses interprètes. Comme le dit le danseur Johnson Mayet, « *un bon rumbero doit savoir jouer la Rumba, chanter la Rumba, et danser la Rumba* » [Hatem, 2016]. Et de fait, il est habituel de voir certains interprètes (parmi les plus doués) passant d'un rôle à l'autre, au gré de leur inspiration du moment, au cours d'une fête de Rumba.

Une pratique de rue

Jusqu'à la révolution castriste, la Rumba populaire des quartiers pauvres est caractérisée par le



caractère informel de ses pratiques et le fait que ses interprètes ne sont pas reconnus comme des artistes à part entière :

- Jusqu'au début des années 1950, la Rumba populaire n'était pas pour l'essentiel pratiquée dans des salles de spectacle ou des écoles de danse, ni même dans des dancings, mais dans les lieux de vie banals du quartier : cour des solares, coin de rue ou placette, salons ou patio particuliers, bar ou cafés principalement destinés à d'autres loisirs. Elles étaient de ce fait profondément intégrées à la vie quotidienne des habitants. (photo ci-contre : Solar de la Havane, années 1950, extrait du film *Nosotros la Música*).



Il s'agissait de fêtes familiales ou de voisinage, souvent organisée à l'occasion d'un anniversaire, et annoncées par le bouche-à-oreille⁷. A Matanzas, la Rumba était par exemple pratiquée au cours des années 1940 dans les cafés Gallo ou Cayo Confiti, ou dans les maisons appartenant à des femmes respectées, comme Yeya Calles, Mariacita Vita, Ilín Mesa, souvent mères de rumberos connus [de Graaf, 1992]. A la même époque, à la Havane, on dansait la Rumba dans des

solares comme El Palomar (quartier de la Víbora), La Siguanca (à El Cerro), El Africa (à Cayo Hueso)...

- Il n'existait pas lors de ces manifestations de coupure entre interprètes et public, comme c'est le cas par exemple dans un concert de musique classique. Chacun pouvait, à tour de rôle, en fonction de ses envies du moment et bien sûr de ses talents, se transformer en danseur, chanteur, joueur de percussions... L'identification des interprètes les plus doués se faisait donc à travers un processus de reconnaissance collective (il existait également – et il existe toujours – des compétitions publique de Rumba permettant de désigner les meilleurs danseurs).

- En corollaire, le statut d'artiste à part entière n'existait pas dans la Rumba populaire. En l'absence d'un véritable marché solvable, les interprètes et les compositeurs, y compris les plus doués, devaient continuer à exercer pour vivre des métiers souvent extrêmement modestes, reflétant le statut social inférieur de ces populations : docker, vendeur ambulant, cireur de chaussures, ouvrier, petit artisan.... Par exemple, parmi les principaux fondateurs des fameux *Muñequitos de Matanzas*, Saldiguera travaillait originellement dans une usine sucrière, Cha Cha sur les docks, Virulilla était mécanicien, El Pelladito charpentier, Juan Bosco et Catalino cordonniers⁸. Le statut d'artiste à temps plein n'était d'ailleurs à l'époque pas nécessairement très apprécié dans les milieux populaires, les artistes étant un peu considérés comme des vagabonds. C'est ainsi que l'un des fondateurs des *Muñequitos de Matanzas*, Cha Cha (photo ci-contre), quittera le groupe en 1964 après avoir refusé le statut officiel d'artiste folklorique professionnel que lui proposaient les autorités, préférant, selon ses propres termes, un travail sur dans le port aux hasards et au désœuvrement d'une vie de « *vagabond* ».



⁷ C'est après la création des *Muñequitos de Matanzas* en 1952 qu'apparaissent, notamment à la Havane, les premiers concerts payants de Rumba populaire [DeGraaf, 1992].

⁸ Les choses changeront bien sur lorsque les interprètes de Rumba et d'afro-cubain, sortant de berceau fertile mais marginal de la pratique de quartier, commenceront à investir à partir des années 1940 les scènes des grands night-clubs de la Havane, où ils acquièrent progressivement le statut d'artiste à part entière. Mais ils vont y jouer une musique bien différente de celle de leur barrio d'origine... (cf. infra)



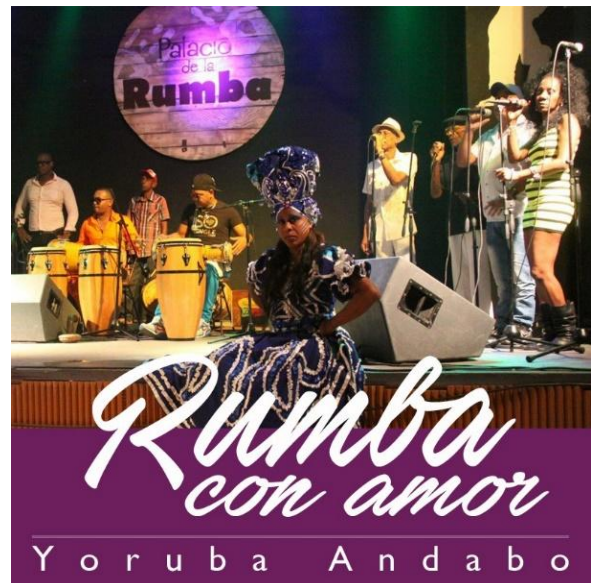
El Don Chiquito, Gollito... (photo ci-contre : le danseur Celedonio Capote González "Bacardi").

- Enfin, l'absence de protection des droits d'auteur a eu pour conséquence que les compositeurs et auteurs de Rumba n'en n'ont longtemps tiré aucun profit financier (leur nom même étant oublié dans de nombreux cas d'œuvres anciennes). Par exemple, Tio Tom, l'un des plus prolifiques auteurs de chansons de Rumba de la Havane au milieu du XXème siècle, a toujours habité des quartiers pauvres comme Atares ou Jesus Maria, et est mort dans la pauvreté [Acosta, 1983]⁹. Et, quant aux interprètes, qui se souvient des grands rumberos des années 1930 à 1950 dont parfois nous ne connaissons aujourd'hui que le surnom : A la Havane, Roncona, Mario Alan, Alberto Noa, Carburo, El Güinero, El Checa, Paco Pedes, Feliberto, Carlos Pérez ; de l'autre côté du port, dans le quartier de Guanabacoa, Checa, Yego Logina, Papa Colombiano, Luis Yiroko Aeroplano, Macho el Jamaicano ; à Matanzas, Lorenzo Martín, Jicotea, Roberto Maza, Pedro Lagrimitas,

Les thèmes poétiques : le monde vu depuis le solar¹⁰

Comme tant d'autres musiques issues de la rencontre d'influences européennes et africaines, la Rumba juxtapose, comme on l'a vu, une première partie reposant sur l'interprétation d'un texte préexistant et une seconde partie davantage tournée vers l'improvisation. Il existe donc un répertoire de « chansons » de Rumba.

Leurs textes, écrits dans un style très simple, mais souvent savoureux, apparaissent comme une chronique de la vie du barrio pauvre et de ses habitants, avec leurs amours, leurs croyances, les événements de leur existence quotidienne... Je vous propose de parcourir ici quelques-uns des thèmes les plus fréquents de ces chansons (voir également [DeGraaf, 2009b]) :



⁹ Lorsque furent réalisés les premiers disques de Rumbas, beaucoup de chansons d'auteurs inconnus ou issues d'une création collective furent déclarées comme leur oeuvre personnelles par le chanteur ou le directeur de la formation en train d'enregistrer, lésant ainsi à leur profit, de manière plus ou moins intentionnelle, les véritables auteurs [De Graff, 1992]

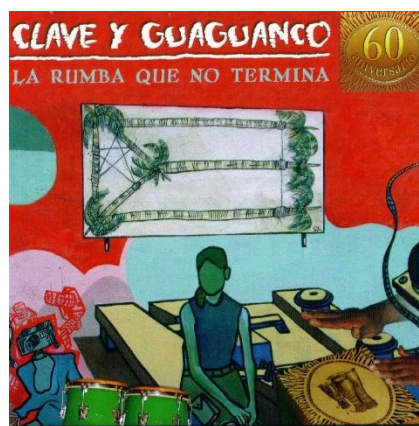
¹⁰ Ce paragraphe est inspiré de deux sources principales : d'une part, des entretiens avec le danseur cubain Onilde Gomez Valon, aujourd'hui installé à Paris ; d'autre part, l'article d'Otto de Graff, [Una explicacion de las letras](#) (paragraphe 6).



- La vie quotidienne du quartier, avec ses personnages modestes et attachants, ses anecdotes cocasses, ses événements marquants (femmes médisantes comme dans *Nicolasa* ; individu errant comme dans *El Gitanillo* ; vendeurs ambulants comme dans *Chinito Que Vendes Tú* ; alcooliques comme dans *Los Beodos* ; homme exploitant avec désinvolture l'amour d'une femme comme dans *El Vive Bien* (photo ci-contre) ; rêves d'enfance comme dans *Los Muñequitos* ; fêtes de Rumba comme dans *El Callejón de los Rumberos* ou *Noche Cubana*)¹¹.

- L'exaltation de la Rumba elle-même. De nombreuses chansons expriment vis-à-vis de celle-ci un sentiment d'attachement ou de fierté (*Con tres tambores Batá, un quinto y un tumbador* ; *Canto Para Ti* ; *Oye Mis Cantares* ; *El Gitanillo*). Dans certains cas, l'artiste peut adopter un ton auto-glorificateur, en vantant son propre talent ou son succès auprès du public (*Mañana Te Espero Niña, Óyelo de Nuevo, Te Aseguro Yo...*). Dans d'autres cas, il peut rendre hommage à d'autres grandes figures de la Rumba ou de la culture afro-cubaine (*Homenaje a Nieves Fresneda* ; *A Malanga*)

- L'amour dans tous ses états. Ce thème permet en particulier d'explorer un large éventail de personnages féminins : objet d'une passion aux tonalités élégiaque (*A Una Mamita*) ; source d'un chagrin amoureux, du fait souvent d'une trahison (*Xiomara Porqué* ; *Mala mujer* ; *El Cantar Maravilloso, Mil Gracias*) ; femme vénale préférant l'argent d'un homme plus riche à l'affection sincère de son amant pauvre (*Paula*). Le thème de l'amour physique est également souvent évoqué de manière coquine et licencieuse (*la Silbona* ; *la Culebra* ; *María La Nieve*).



- L'histoire cubaine et les motifs de fierté patriotique ou au contraire d'indignation qu'elle inspire (*Tierra de Hatuey, Protesta Carabalí*). Dans les chansons postérieures à 1959, ce thème a souvent pris la forme d'une rhétorique révolutionnaire et anti-impérialiste (*El Canto de la Reforma Agraria, Está Contento el Pueblo, Mr Reagan, Guaguancó del Cosmonauta, La Cuarta Conferencia, Ave María Morena* ...)

- La pratique et les croyances religieuses (*El Niño Rey, Tradición de Matanzas, Leculeya No*). Bien que profane, la Rumba est en effet pratiquée par un public imprégné de croyances et de rites afro-cubains. Ceux-ci y font donc

l'objet de fréquentes allusions.

¹¹ Le souvenir ému du quartier peut également susciter, dans des Rumbas plus récentes, un sentiment de nostalgie chez l'émigrant cubain, éloigné de son pays (*Nostalgia Rumbera*).



- *L'évocation de la nature (Tierra de Hatuey, Rosas)*. Cette dernière Rumba contient par exemple des paroles très délicates où les fleurs sont représentées comme autant de personnages éprouvant des sentiments amoureux les uns pour les autres.

- *Les Rumbas dites dite « presidarias », ayant pour thème Le crime, la délinquance, la prison, les bagarres, la violence*. Par exemple la Rumba santiaguera *Mataron a Quememeo* évoque le

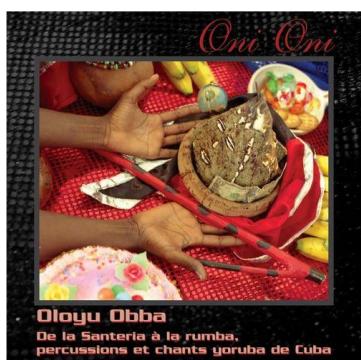
meurtre d'un personnage dangereux par les frères d'un homme qu'il avait insulté. Mais ce type de Rumba est assez mal vue par une grande partie du public populaire, épris d'élégance et de distinction, et fortement désireux de rompre avec l'image du noir inculte et violent. Ces thèmes sont donc plutôt repris lors des défilés de Congas ou de Cumparsas (photo ci-contre), où la foule, compacte, est plus désinhibée et plus encline à évoquer ces thèmes sulfureux.



La rumba, expression d'une population marginale¹²

La Rumba, reflète également, par sa langue comme par son style, direct et goualleur, la manière d'être de la population peu éduquée et métissée dont elle est issue.

- *Une langue des faubourgs*. Quoiqu'utilisant essentiellement l'espagnol, la Rumba y intègre également de nombreux termes venus des cultures africaines (Yoruba, Palo, Afro-haïtien, Abakua, etc.). Son langage constitue de ce fait un dialecte à part entière, parfois difficile à comprendre pour les auditeurs étrangers aux quartiers rumberos. C'est le cas, par exemple dans des chansons telles que *Homenaje a Nieves Fresneda*, *Está Contento el Pueblo*, *Canto Para Ti*, *El Vive Bien*, *Los Beodos*. Ce mélange entre langues africaines et espagnol est particulièrement fréquent dans les Rumbas faisant allusion aux religions afro-cubaines, comme *El Niño Rey* ou *Tradición de Matanzas*.



Parfois, un même concept ou personnage peut être successivement désigné par des termes issus de cultures différentes. Par exemple les divinités appelées Chango, Elegua, Yemaya, Ochun et Oggun dans la religion Yoruba prennent respectivement les noms de Sietes Rayos, Lucero, Madre Agua, Mama Chola et Brazo Fuerte dans la religion Palo (sans parler de leur équivalent catholique : Santa Barbara, Santo Pedro, etc.). Dans son improvisation, le chanteur peut passer d'un terme à l'autre pour désigner le même personnage, mais doit alors trouver des enchaînements pertinents pour conserver la cohérence du message. Tout cela donne à la langue de la Rumba une

texture particulière : celle d'un argot riche de paroles de toutes provenances mais aussi de termes à la signification difficile à comprendre pour un non-initié.

¹² Ce paragraphe est presque entièrement basé sur un entretien avec le danseur cubain Onilde Gomez Valon, aujourd'hui installé à Paris.



- *Les double sens.* La Rumba est aussi une poésie pleine de double sens ou d'allusions convenues. Soit parce que les habitants du quartier, peuvent ainsi exprimer plus librement leurs opinions politiques, contournant ainsi la répression (cf. infra) ; soit tout simplement parce qu'il s'agit d'une figure comique appréciée, au caractère souvent licencieux. Par exemple, dans la Rumba *La Silbona*, le locuteur se plaint de ne pas pouvoir dormir à cause d'une voisine qui « siffle » toute la nuit. Mais en fait, par proximité phonétique entre les verbes « Silbar » et « Singar », tous les auditeurs comprennent qu'en fait la voisine n'arrête pas de... baiser. De nombreuses autres Rumba célèbres, comme *El Chisme de la Cuchara* ou *Chinito Que Vendes Tú*, contiennent également des double-sens coquins (photo ci-contre : le chanteur El Goyo).

Parfois, ce double sens tient d'ailleurs non aux paroles elles-mêmes, mais aux gestes qui l'accompagnent. Par exemple, dans la Rumba *Madre santa*, ce dernier terme sera compris, selon la gestuelle et les mimiques du chanteur, comme une expression d'amour pour sa mère ou comme une manifestation de mépris vis-à-vis d'un rival qu'il traite de « petite bonne femme ».

- *La liberté de parole.* Du fait de sa dimension en partie improvisée, la Rumba ouvra au chanteur (et partant à son public) un espace d'expression. L'expérience montre que celui-ci a de fait été largement utilisé, par des interprètes pratiquant la langue forte et le parler direct du Solar, pour dire ce qu'ils pensaient, parfois à l'occasion d'improvisations débridées. Les fêtes de Rumba ont toujours par exemple été un moyen pour les participants d'exprimer leur mécontentement par rapport à la situation politique du pays, y compris à l'époque contemporaine. Par exemple, un ami danseur de la Havane m'a expliqué que dans les années de sa jeunesse, vers 1980, on disait des choses comme « On en a assez de toi, pourquoi tu ne t'en vas pas ? » « *C'était très général et à double sens : aucun nom connu parce qu'il fallait être très prudent... Mais tout le monde comprenait le sens des paroles et à qui elles étaient adressées* ».

- *Les défis verbaux.* De nombreux Rumba contiennent (dans leur texte ou leur partie improvisée) une dimension de défi verbal, appelé « puya ». Le chanteur affirme à cette occasion ses qualités (artistiques, humaines, etc.), qu'il compare positivement à celle d'un artiste rival. Celui-ci, ainsi provoqué, lui répond à son tour son le même ton, soit au cours de la même chanson, soit à l'occasion d'une autre Rumba. Par exemple, toujours dans *Madre Santa*, l'auteur, Juan de Dios, se vante avec orgueil de son talent, qu'il juge supérieur à celui d'autres compositeurs. Cependant, ces « controverses » prennent aussi parfois la forme plus amicale d'un assaut de compliments entre deux artistes rendant hommage à leurs talents respectifs (*La Polémica*). (photo ci-contre : les chanteurs Chavalonga, El Goyo et Juan de Dios Ramos).





Le caractère souvent décousu des textes. Certaines Rumba sont constituées d'une succession de refrains et de couplets sans lien entre eux, où l'interprète semble passer sans logique d'une idée à l'autre. Par exemple *Oye mi cantares* parle d'abord de l'amour de la musique, avant d'égrener quelques allusions licencieuses. *El Cantar Maravilloso* évoque d'abord le groupe *Los muñequitos de Matanzas*, puis un chagrin d'amour (photo ci-contre : chanteur du groupe *Clave y Guaguancó*).

- Un style souvent peu travaillé ou peu élaboré. Imitant l'expression directe et libre d'un homme de la rue peu éduqué, les chansons de Rumba sont truffées d'interjections, de phrases sans verbes ou incomplètes, de propos obscurs ou incohérents... ce qui ne les empêche d'ailleurs pas d'être également emplies d'images poétiques originales et séduisantes. Par exemple, La célèbre Rumba *Mal de Yerba* de Tio Tom raconte, dans un style d'une émouvante simplicité, une histoire d'amour en utilisant les titres de films populaires de l'époque



Une musique longtemps stigmatisée et méconnue

Les origines noires et plébéiennes de la Rumba lui ont longtemps valu une image longtemps très négative aux yeux de la société dominante. Jusqu'au milieu du XXème siècle (au moins) il s'agit en effet d'une expression à la fois bridée, ignorée et méprisée. Et lorsque certains de ses éléments furent récupérés par l'industrie des loisirs, ce fut, originellement au prix d'une dénaturation à peu près totale.

Une musique réprimée



Bien avant l'apparition de la Rumba, les manifestations folkloriques des populations noires ont été réprimées, à Cuba comme dans le reste du nouveau monde esclavagiste [proyectosalonhogar.com]. Une attitude qui s'explique trois grandes séries de raisons : 1) les fêtes à caractère religieux étaient considérées comme l'expression de croyances primitives, étrangères à la foi catholique, et qui devaient de ce fait être éradiquées ; 2) les danses des noirs étaient l'objet d'une forme de mépris et de réprobation morale de la part la société

blanche, qui les jugeait sauvages, obscènes et vulgaires ; 3) enfin, les toques de tambour et les défilés de rue suscitaient crainte et méfiance, car il pouvait s'agir de préludes à des révoltes violentes. D'où l'édiction récurrente de réglementations très restrictives pouvant aller jusqu'à l'interdiction pure et simple de certaines manifestations (illustration ci-contre : danse de noirs, XVIIIème siècle).



Des lois furent par exemple passées pour proscrire l'utilisation des tambours au temps de l'esclavage. Après la fin de celui-ci, ces restrictions perdurèrent et furent même renforcées dans certains de leurs aspects. Par exemple, si la prohibition des tambours fut allégée à la fin de la décennie 1880, les fêtes et défilés de Cabildos pendant la nuit de Noël et le jour des Rois furent par contre interdites à partir de 1885. Et ce n'est finalement qu'en 1941 que prit fin officiellement l'interdiction des tambours. Encore ceux-ci furent-ils de facto réprimés jusqu'à la fin des années 1940 (photo ci-contre : tambours de Yuka).

Les danses des noirs étaient également réprimées. Par exemple, en 1829, une amende fut infligée à un noir de la Havane, Joaquín de Céspedes, pour avoir ouvert un lieu de danse sans permission du gouvernement. Et à la campagne, la garde civile persécutait les jeux, les combats de coqs, les petits orchestres d'accordéons, timbales et güiros, les fêtes champêtres et autres guatèques, ainsi que toutes les réunions soupçonnées d'avoir un but politique.

Quant à la Rumba, elle a fait l'objet de la même méfiance que les autres manifestations folkloriques afro. Dès sa naissance, elle fut considérée avec mépris par les chroniqueurs de l'époque, qui la jugeaient, bien sûr, licencieuse, primitive et dangereuse pour l'ordre public [Acosta, 1983]. Comme le dit le danseur Onilde Gomez Valon¹³ « *les gouvernements ont toujours peur des quartiers pauvres, qu'il s'agisse des solars de Matanzas ou des favelas au Brésil (...). Les noirs étaient réprimés, n'avaient pas de liberté d'expression. La Rumba et la Conga étaient les seules manifestations où ils pouvaient s'exprimer* ». En conséquence, la Rumba fut elle aussi réprimée et – en principe – interdite.

La révolution castriste n'a qu'en partie modifié cet état des choses. Certes, les expressions afro-cubaines sont désormais reconnues par les autorités cubaines comme une forme de culture populaire digne d'intérêt. Leur développement est donc encouragé par la mise en place d'un dense réseau d'écoles, de compagnies et de manifestations artistiques (cf. infra). Mais cette reconnaissance institutionnelle n'a pas empêché le nouveau gouvernement cubain d'exprimer une méfiance par rapport à la Rumba « de rue », des quartiers populaires, pour des raisons à la fois d'ordre public (attroupements, désordres, alcoolisme, bagarres, etc.) et politiques (réunions où des opinions éventuellement hostiles au gouvernement pouvaient s'exprimer). D'où une répression multiforme. Par exemple, les fêtes de Rumba de quartiers doivent en principe être annoncées et autorisées très longtemps à l'avance, ce qui revient à en briser la spontanéité. Et les CDR (Comités de défense de la révolution) sont là pour contrôler, en liaison étroite avec la police, la vie quotidienne et les opinions des habitants, ainsi que le respect des réglementations en vigueur... (photo ci-contre : présence de la police lors d'une Conga).



¹³ Entretien avec l'auteur, janvier 2017



Mais Cuba est Cuba, et une interdiction semble surtout être faite là-bas pour être contournée, surtout si elle concerne la musique et la danse. Déjà, aux temps de l'esclavage, les noirs trouvèrent mille ruses pour continuer à pratiquer leur folklore, en dépit d'interdits dont l'application elle-même ne se faisait d'ailleurs pas toujours avec beaucoup de zèle : syncrétisme religieux permettant de continuer à pratiquer les rites africains sous couvert de catholicisme, tandis que les maîtres blancs et les curés fermaient les yeux ; utilisation d'instruments de fortune pour remplacer les tambours prohibés... (photo ci-contre : autel domestique dédié à Chango / Santa Barbara).

Quant aux fêtes de Rumba, elles ont continué à être pratiquées, à toutes les époques, dans la discrétion des Solar. Onilde Gomez Valon m'a par exemple décrit la manière dont était organisé un Bembé ou une fête de Rumba dans les années 1980 à los Hoyos : « On se réunissait à l'intérieur des maisons pour jouer et danser. On faisait de la Rumba avec tous les ustensiles domestiques disponibles : tables, couteaux, verres, etc. (...) A tour de rôle, trois ou quatre d'entre nous sortaient pour faire le guet à l'entrée de la rue. Si la police arrivait, on faisait un signe convenu et la fête s'arrêtait. Même si les policiers avaient entendu la musique, ils étaient bien incapables de savoir d'où venait le bruit. Au bout de 30 minutes, les guetteurs étaient relayés par d'autres et revenaient danser ».



Une musique ignorée



Une conséquence directe du mépris et de la défiance dont la Rumba populaire a été l'objet à Cuba jusqu'à la fin des années 1950 est sa très faible diffusion sur les grandes scènes de danse ainsi que sa faible visibilité dans les médias. Jusqu'en 1940, les enregistrements de Rumba « authentique » et d'afro-cubain sont pratiquement inexistants – Le plus ancien datant à ma connaissance de 1941, lorsque le musicien afro-cubain Alberto Zayas invita l'anthropologue Harold Courlander à une cérémonie Abakuá de Guanabacoa (photo ci-contre). Les témoignages filmographiques sont également très rares avant la Révolution. Pendant toute cette période, la Rumba

populaire reste donc une musique des marges noires, ignorée, méprisée et vaguement redoutée [Daniel, 1995] – même si, paradoxalement, elle constitue aussi le vivier où les directeurs d'orchestres et les patrons de night-clubs viennent constamment pêcher de nouveaux talents (cf. infra).

Une musique dénaturée



Puis, à partir des années 1930, se produit, essentiellement à la Havane, un phénomène de « professionnalisation » et de mise en spectacle de la Rumba. Celle-ci, en effet, va être intégrée dans les « shows » donnés dans les nombreux cabarets de la ville où se pressent des touristes nord-américains de plus en plus nombreux (photo ci-contre : danseurs dans un club de la Havane, fin des années 1930). L'énergie de la Rumba est également transférée dans les orchestres de Son urbain par des musiciens comme Ignacio Piñero, qui était au départ rumbero.

De là, elle va s'élaner vers les scènes de music-hall et les pistes de danse du monde entier, tout en étant largement dénaturée. Au cours des années 1930, elle est ainsi transformée en une danse de salon élégante et stylisée, mais complètement

dépouillée de ses caractéristiques plébéiennes et de sa sexualité explicite. Sa polyrythmie musicale est appauvrie, sa danse autrefois pleine d'inventivité est réduite à une série de figures codifiées. Sa gouaille et sa vitalité populaires sont épurées pour la rendre acceptable par le public bourgeois des pays occidentaux. La mode dont bénéficie aux Etats-Unis le folklore cubain s'accompagne d'une réinterprétation globalisante qui la transforme en une sorte de salmigondi exotique ignorant la diversité de ses expressions (photo ci-contre : l'orchestre de Xavier Cugat).



Mais l'élément décisif qui va contribuer à provoquer un début de reconnaissance des traditions afro-cubaine et surtout de ses interprètes sur la scène nationale, c'est l'essor au cours des années 1950 de la Havane comme une grande capitale régionale des loisirs nocturnes, drainant vers l'île de nombreux touristes nord-américains avides de sensations fortes. Un fait lui-même en grande partie imputable, comme nous allons le voir maintenant, à l'action de la mafia nord-américaine, avec la complicité intéressée du dictateur Fulgencio Batista (illustration ci-contre : affiche du cabaret Sans – Souci, années 1950).

La Havane, années 1950 : les cabarets mafieux, découvreurs de talents rumberos



Au cours des années 1940 et 1950, la scène de musique populaire de la Havane connaît une forme d'apogée. Cabarets, night-clubs et casinos se multiplient, drainant un large public local et nord-américain et offrant des opportunités de travail considérables aux artistes locaux et mêmes étrangers. De ce bouillon de culture vont naître de nouveaux styles musicaux, issus de la rencontre des traditions locales et de l'apport nord-américain, et appelés à une prodigieuse destinée internationale, dont le

Mambo et le Cha Cha Cha constituent les exemples les plus connus (photo ci-contre : Celia Cruz avec la *Sonora Matancera*).

Cet essor a de multiples causes : goût inné des cubains pour la fête, la musique et la danse ; existence d'un immense gisement de talents artistiques locaux, souvent originaires des quartiers où se pratiquent la Rumba et l'afro-cubain ; présence d'une riche bourgeoisie locale avide de plaisir et de distractions, ainsi que de l'immense potentiel du tourisme nord-américain. Il est également facilité par l'apparition d'une industrie locale des loisirs (radios comme RDC Cadena Azul ou Radio Reloj, night-clubs et music-halls, studios d'enregistrement, presse « people » comme les revues Bohémia et Carleles) et d'une intelligentsia artistico-intellectuelle ouvertes aux formes d'expression populaires et aux nouveaux talents. Mais le catalyseur le plus important de ce développement



fut sans doute l'alliance intéressée qui se noua à l'époque entre la mafia nord-américaine et la classe politique corrompue du pays pour faire de Cuba la capitale tropicale des loisirs nocturnes.

Cette alliance se concrétisa, au cours des années 1950, par des investissements massifs dans les hôtels, les boîtes de nuit et les casinos de la ville, créant ainsi un cadre favorable à un essor sans précédent de la musique cubaine de divertissement (photo ci-contre : affiche du Cabaret Montmartre). Un phénomène qui va lui-même permettre à la Rumba et à l'afro-cubain de sortir partiellement – et sous une forme parfois malheureusement galvaudée – de la marginalité dans laquelle ils étaient jusque-là restés cantonnés¹⁴.

¹⁴ Cette section est largement inspirée de l'ouvrage de T.J., English, [Havana Nocturne](#).

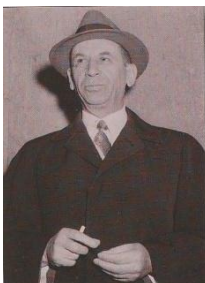
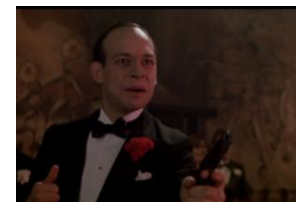
La mafia nord-américaine investit à la Havane

A la recherche de nouveaux marchés



Du 22 au 26 décembre 1946, se tint à l'hôtel Nacional de la Havane une réunion particulièrement importante pour l'histoire de la musique cubaine. Les participants, cependant, n'étaient pas des artistes, mais des mafieux nord-américains parmi les plus notoires. Il y avait là Alberto Anastasia, l'exécuteur des hautes œuvres de la Mafia ; Vito Genovese, boss du clan new-yorkais du même nom ; Santo Trafficante, maître des casinos et des jeux clandestins de Floride ; Lucky Luciano, chef suprême de la « Commission », revenu secrètement d'Italie où il avait été expulsé après être resté 10 ans en prison aux Etats-Unis ; Frank Costello, qui avait exercé l'intérim de ce dernier pendant son incarcération ; et surtout Meyer Lansky, le plus avisé de tous, maître des finances de la Mafia, et qui voulait faire part à ses associés de ses grandioses projets pour Cuba : transformer la Havane en « Monte-Carlo des Caraïbes », une plaque tournante du jeu et des plaisirs nocturnes à l'attention d'une clientèle touristique nord-américaine à la recherche de sensations fortes. Un projet qui va effectivement être réalisé au cours années suivantes, connaissant même une accélération après le retour au pouvoir de Fulgencio Batista en 1952. Mais revenons quelques années en arrière pour en retracer la genèse (photo ci-contre contre : Santo Trafficante au bar de son Club Sans Souci de la Havane).

Il existe deux manières de considérer les grands mafieux nord-américains : la première, dominante dans la représentation qu'en a faite notamment le cinéma, consiste à les présenter comme des criminels psychopathes hyper-violents, prompts à éliminer physiquement leurs concurrents par le recours à des hommes de main armés (photo ci-contre : extrait du film *Cotton Club*). La seconde consiste à les considérer comme une variété particulière de commerçants, certes spécialisé dans la fourniture de biens et services plus ou moins illégaux – comme, selon les époques, l'alcool, le jeu, le sexe ou la drogue – mais à part cela se heurtant aux mêmes difficultés qu'un commerçant ordinaire et s'organisant pour y faire face de manière assez similaire. Ils peuvent d'ailleurs facilement passer d'activités délinquantes à des business parfaitement légaux, devenant le cas échéant, hôteliers ou gérants de night-clubs.



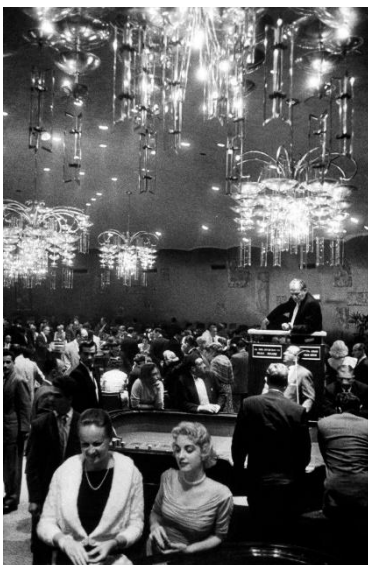
Le personnage de Meyer Lansky, le plus grand parrain de la mafia américaine des années 1940 et 1950, est particulièrement emblématique de cette ambivalence (photo ci-contre). Né dans une famille juive pauvre de Lower East Side, il s'intéresse très tôt aux jeux de hasard organisés dans son quartier. Quoique d'un physique malingre, il s'impose assez rapidement auprès des petits voyous du Lower East Side, plus par son charisme personnel et ses capacités d'organisation que par sa force physique. Bientôt, il contrôle avec son frère tous les jeux clandestins de son quartier, drainant une clientèle de plus en plus nombreuse par la réputation d'honnêteté de ses pratiques. Emule du bootlegger juif Arnold Rothstein, Il étend ensuite son empire avec ses partenaires Bugsy Siegel puis Lucky Luciano, non par la violence, mais par une série d'associations et de compromis avec d'autres groupes de bootleggers.



Très éloigné du personnage caricatural du mobster violent et sanguin, Lansky est en effet un personnage posé, distant, poli, qui ne recourt à la violence que lorsque toutes les possibilités de compromis et d'arrangements à l'amiable sont épuisées, et règne avant tout par sa maîtrise des finances mafieuses. L'alliance, doublée d'une amitié personnelle, qu'il noue à la fin des années 1920 avec le jeune Lucky Luciano, va jouer un rôle décisif dans l'histoire de la mafia nord-américaine (photo ci-contre : le gang Lansky-Lucania,

avec Luciano et Lansky respectivement 3^{ème} et 4^{ème} à partir de la gauche).

Originaire comme Lanksy du Lower East Side de New York, mais né dans une famille sicilienne, Lucky Luciano rencontre très jeune le mobster juif avec lequel il est un moment en rivalité pour le contrôle des jeux clandestins du quartier. Pour la petite histoire, c'est la résistance courageuse et argumentée de Meyer aux tentatives de Lucky de le racketter, comme il le faisait avec tous les autres bookmakers de l'endroit, qui aurait suscité l'estime du jeune mafieux italien. Faisant alors alliance, ils s'imposent alors en quelques années comme les maîtres d'une nouvelle génération de mobsters, après que les les « moustachus » de la vieille garde sicilienne aient été éliminés à l'occasion d'une série de règlements de compte entrée dans l'histoire sous le nom de « guerre de Castellammarese » (photo ci-contre, 1930). Ils créent ensuite ensemble la « Commission », une institution réunissant des différentes familles mafieuses du pays pour régler les différends, organiser le partage des marchés et même... lancer des projets en commun.



Donnant aux activités de la mafia « nouveau style » une allure plus proche du business que du gangstérisme violent, préférant régler les différends entre familles par des compromis négociés que par des rafales de mitraillette, Luciano et surtout Lansky caressaient un rêve : trouver quelque part dans le monde une ville ou un Etat attentifs à leurs intérêts, où ils pourraient exercer leurs activités sans être exposés aux risques permanents d'une descente de police, d'une arrestation ou d'un procès, et à partir duquel ils pourraient faire rayonner leur « business » dans le monde entier. Et cela va être à l'origine de deux projets majeurs, qui font encore sentir aujourd'hui leurs conséquences positives sur la musique populaire du nouveau monde : la création de Las Vegas et la transformation de la Havane en un immense lieu de loisirs nocturnes (photo ci-contre : casino à La Havane, années 1950).



Dans l'Etat américain du Nevada, les jeux d'argent et la prostitution sont considérés comme légaux. Cette caractéristique n'a pas échappé à la mafia judéo-sicilienne qui voit là la possibilité de mener ses activités en toute légalité. Les familles mafieuses de la « Commission » vont donc réaliser un « tour de table » pour financer un premier projet : la construction dans un bourg perdu du désert du

Nevada, mais situé à proximité d'une ligne de chemins de fer, Las Vegas, d'un luxueux hôtel –casino, le Flamingo. La réalisation du projet est confiée au partenaire le plus proche de Meyer Lansky, Bugsy Seigel, qui le mènera avec tant d'incompétence et sans doute de malhonnêteté (subissant en cela l'influence néfaste de sa maîtresse Virginia Hill, auparavant passée par les bras de plusieurs autres mafieux de haut rang), qu'il finira assassiné par un groupe de tueurs à la solde du syndicat.



Malgré ces difficultés initiales, Las Vegas connut par la suite une très belle carrière, se transformant à partir des années 1950, non seulement en destination touristique majeure, mais aussi en l'une des scènes les plus actives de la variété américaine, accueillant notamment Frank Sinatra - lui aussi compagnon de route de la mafia américaine - et ses compères Samy Davis Jr et Dean Martin (photo ci-contre).

Quant à Cuba, c'est une île agréable, accueillante, habitée par une population tournée vers la fête



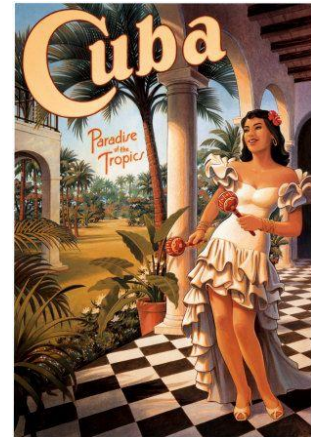
et les plaisirs, avec un nombre incroyable d'excellents musiciens et une classe politique aisément corruptible. Le pays présente donc toute une série de caractéristiques favorables au développement d'activités telles que le commerce d'alcool, le jeu et la prostitution. La mafia nord-américaine va donc chercher à s'y implanter massivement – jouant par contre-coup un rôle important – quoiqu'indirect – dans le développement de la musique cubaine de loisirs (photo ci-contre : spectacle

Un intérêt qui remonte au début des années 1930



Dès les années 1920, des mafieux d'origines corse avaient déjà établi à la Havane - et notamment dans le Barrio populaire de San Isidoro - un commerce prostitutionnel actif pour lequel ils n'avaient aucune difficulté à recruter des volontaires locales ou françaises. Ils entrèrent d'ailleurs à cette occasion dans quelques sanglants conflits avec des proxénètes locaux, dont le fameux règlement de compte entre le corse Louis Letot et le cubain Alberto Yarini Ponce De León, qui avait séduit d'une de ses protégées (photo ci-contre), constitua l'un des épisodes les plus hauts en couleur [Ecured (a)]. Une période à laquelle le film [Los dioses rotos](#), réalisé en 2008, fait également référence de manière romancée.

A la même époque, un important tourisme nord-américain commence à se développer à la Havane, concrétisé par la construction de nombreux hôtels de luxe comme le Nacional et le Sevilla Biltmore - sans que la mafia nord-américaine y soit d'ailleurs encore impliquée de façon massive (photo : ci contre : image publicitaire pour l'hôtel Nacional).



Tout cela favorise l'émergence d'une active vie nocturne. Les opportunités de travail ainsi offertes attirent alors vers la capitale cubaine de nombreux musiciens venus du reste de l'île, comme le trio Matamoros, et plus tard Arsenio Rodriguez [Olivares, 2002], tandis que des musiciens de Jazz nord-américains viennent également se produire dans les cabarets de la ville. Cette rencontre va conduire à la formation de nouvelles formes musicales syncrétiques, enrichissant les rythmes du Son traditionnel par l'accélération du tempo et la transformation des trios en sextets puis en septets incorporant désormais la trompette (photo ci-contre : Septeto Habanero, 1925).

Si la Mafia nord-américaine lorgne dès les années 1930 sur Cuba et son esprit de licence, ce n'est qu'après la seconde guerre mondiale que ses projets vont pouvoir s'y développer sur une large échelle, sous l'influence de deux personnalités visionnaires : d'un côté, le dictateur Batista, soucieux de développer l'activité touristique de son pays tout en assurant sa fortune personnelle (photo ci-contre) ; d'autre part, le mafieux Meyer Lansky, qui présentait depuis longtemps les possibilités offertes par Cuba.



Cuban President Fulgencio Batista, apparently blessed with matinee idol good looks



La première rencontre entre nos deux anti-héros date de la fin des années 1930, à l'occasion d'une première coopération illustrant les méthodes de travail de la « Mafia » nouveau style. La malhonnêteté ou l'incompétence des opérateurs locaux des maisons de jeux de la Havane entraînaient alors en effet un discrédit de ses casinos et une désaffection des joueurs nord-américains. Batista fit donc appel à Lansky pour lui demander de remettre les choses en ordre afin de restaurer

l'image des casinos cubains, tâche dont celui-ci s'acquitta parfaitement, permettant ainsi un redressement notable de la fréquentation des salles de jeu. Une profonde et durable complicité se noua à cette occasion entre les deux hommes (photo ci-contre).

L'offensive dite « réformatrice » contre le crime organisé, qui ébranla fortement la mafia nord-américaine vers la fin des années 1930, puis le déclenchement de la seconde guerre mondiale, enfin le départ du pouvoir de Batista en 1944, avaient cependant mis les projets cubains de Lansky en suspens. Le mobster préféra alors se replier sur ses activités de jeu en Floride.

Mais fin 1946, la situation était redevenue favorable. La guerre était finie, la pression sur la mafia américaine s'était provisoirement relâchée, et si Batista lui-même n'était pas encore revenu au pouvoir¹⁵, la classe dirigeante de l'île, sous la présidence de Carlos Prío Socarrás et la direction de facto de Grau San Martín, semblait tout à fait disposée à s'enrichir grâce à une collaboration étroite avec la mafia nord-américaine. Quant aux nuits cubaines, elles étaient toujours aussi attrayantes (photo ci-contre : danseuse de Rhumba, la Havane, années 1940).



Meyer Lansky organisa alors à la fin décembre 1946 la fameuse réunion mafieuse de l'hôtel Nacional, au cours de laquelle les participants se mirent d'accord sur la répartition des sources de profit : hôtels, casinos, night-clubs (la drogue, jugée trop dangereuse par un Luciano traumatisé par ses nombreuses années de prison, étant abandonnée, et la prostitution laissée à l'initiative des autochtones). Lansky, comme

à son habitude, veilla à ce que les compromis fussent avantageux pour tous, afin d'éviter des conflits ultérieurs (photo ci-contre : salle de jeu à la Havane, années 1950).

¹⁵ Il avait en effet démissionné en 1944, partant vivre en Floride pour y filer des jours heureux avec sa belle maîtresse cubaine – tout en conservant depuis le continent une forte influence sur la vie politique de son pays.



Quelques semaines plus tard, les mafieux encore sur place eurent le plaisir d'être rejoint par un vieil ami : Franck Sinatra, porteur d'une valise de 2 millions de dollars destinés à Lucky Luciano, et qui profita de son séjour pour se livrer à des nombreuses orgies avec quelques-unes des innombrables call-girls de la Havane. Il manqua d'ailleurs à cette occasion de susciter un épouvantable scandale lorsqu'une délégation de jeunes filles d'une école catholique, escortées par leurs bonnes sœurs, furent par erreurs autorisées par la réception de l'hôtel Nacional à apporter un présent à leur idole romantique, le surprenant ainsi en pleine action avec les putes.

La Havane devient le Monte-Carlo des Caraïbes

Au cours des années suivantes, et surtout après le retour au pouvoir de Batista à l'occasion du coup d'Etat de 1952, la mafia put mettre ses projets à exécution, multipliant les maisons de jeu, les night-clubs et les hôtels. C'est de cette période que date en particulier la construction de plusieurs grands hôtels qui vinrent s'ajouter au Presidente, au Nacional et au Sevilla Biltmore déjà existants. Citons le Capri, le Deauville, le Hilton (devenu aujourd'hui le Havana Libre) et bien sur le Rivera, enfant chéri de Meyer Lansky avec son gigantesque casino et sa grande piscine d'eau salée, et dont l'inauguration en 1957 sur le Malecon donna lieu à une soirée mémorable (illustration ci-contre : la fameuse salle de jeu du Riviera).



Tout ceci se déroule dans une atmosphère de débauche. Au cours des années 1950, le marché du sexe de la Havane, traditionnellement très actif, connut en effet une expansion phénoménale : maisons closes de toutes catégories, depuis les bordels de luxe de la fameuse Dona Mariña, jusqu'aux lieux de plaisir plus modestes destinés aux cubains et aux touristes de la classe moyenne ; établissements spécialisés dans les spectacles pornographiques « live », comme le théâtre Shanghai, où officiait le fameux « Superman », un afro-cubain doté

d'un organe viril aux dimensions impressionnantes ; prostitution de rue, omniprésente dans le quartier du cimetière Colón ; large tolérance d'une homosexualité alors réprimée ailleurs... Quant aux orgies auxquelles participèrent tant de grands noms de la scène et de la politique nord-américaine – à commencer par Franck Sinatra en 1947 et... John Kennedy en 1957 (à l'invitation des mobsters), elles ont laissé dans la petite et parfois la grande histoire de Cuba des traces sulfureuses.

Un fertile creuset musical

Grandes scènes



En ouvrant de nombreux lieux de plaisir nocturne, drainant vers la Havane une très large clientèle de touristes nord-américains, la mafia va construire un creuset protecteur dans lequel s'épanouira pendant 10 ans le meilleur de la musique et de la danse de loisirs cubaines .

Des milliers d'artistes se produisaient ainsi chaque soir dans les cabarets et casinos de toutes tailles alors en activité à la Havane. Parmi les établissements les plus prestigieux, on peut citer le Montmartre, le Sans-Souci et surtout le Tropicana, situé au milieu d'un petit bois du quartier de Miramar (photo ci-contre). Les grands mafieux aimaient bien s'y rendre, à l'exemple de Santo Traficante qui appréciait beaucoup les spectacles de ce cabaret (et finira d'ailleurs par prendre le contrôle de son casino avec l'accord de Fox), ou de Norman Rothman qui y noua une liaison avec la chanteuse Olga Chaviano.

Ouvert en 1940, initialement sans grand succès, le Tropicana fut progressivement repris en main à partir de 1945 par Martin Fox « el guajiro », un ancien organisateur de jeux clandestin. Celui-ci en confie alors la direction artistique à Roderico Neyra « Rodney », chorégraphe lépreux (oui, j'ai bien dit lépreux), qui va en faire un lieu mythique de la musique cubaine. Après avoir mis en scène des spectacles coquins au fameux théâtre Shangaï (par exemple de jeunes danseuses en tenue légère se faisant « contrôler » par des policiers armés de leurs bâtons de bois...), puis travaillé au cabaret Sans Souci, il va littéralement inventer la notion de show tropical avec grands orchestres et chorus girls à paillettes évoluant dans de somptueux décors avec escalier monumentaux et jungle reconstituée (photo ci-contre).



Il va également jouer à cette occasion un rôle éminent dans la promotion de la culture afro-cubaine jusque-là tenue aux marges, en intégrant dans ses spectacles, en plus des sonorités venues du Son urbain, des éléments tirés du folklore afro-cubain et de la Rumba. Dûment adaptés aux goûts du public nord-américain, ces formes d'expression y bénéficieront d'une exceptionnelle plate- forme de diffusion qui leur permirent de sortir pour la première fois de la marginalité voire de la clandestinité dans lesquels elles avaient été jusque-là confinée.

Artistes de talent de toutes provenances



L'implantation de la mafia nord-américaine à La Havane fournit ainsi les bases financières et matérielles d'un extraordinaire épanouissement artistique de la scène des loisirs nocturne de la Havane dont l'exceptionnelle diversité, se nourrit d'apports à la fois autochtones et étrangers.

Parmi les artistes cubains les plus éminents de l'époque, on peut citer *Beny Moré y su Banda Gigante* (qui constitue peut-être l'exemple le plus réussi de fusion entre les rythmes caribéens et les formes orchestrales des big bands de jazz nord-américains, photo ci-contre), la *Sonora Mantancera* et sa chanteuse Celia Cruz, le *conjunto* d'Arsenio Rodriguez, la *Charanga Aragón*, l'*Orquesta America* d'Enrique Jorin, les formations de Perez Prado et, parmi les danseurs, le fameux duo formé par Conchita Lopez et Alfredo Romero.

De nombreux artistes nord-américains de renom venaient également se produire à la Havane, voire s'y installer pour une saison, comme par exemple Nat King Cole ou Dorothy Dandrige (photo ci-contre : Nat King Cole au Tropicana). Marlon Brando, excellent joueur amateur de bongos, s'y rendait également très souvent à titre plus personnel. Ginger Rodgers et Tybee Afra y animèrent en 1957 la fabuleuse soirée d'ouverture de l'hôtel Rivera. Quant à l'ancien acteur de films noirs George Raft, il jouait le rôle d'amphitriton à l'hôtel Sevilla Biltmore, à la grande joie des touristes américains de passage. Last but not least, Franck Sinatra, grand amoureux de Cuba (et des cubaines) participa avec ses amis mafieux au financement de la construction de l'hôtel Hilton, ouvert en 1958. Il s'apprêtait d'ailleurs à faire de celui-ci le lieu à partir duquel sa musique de divertissement rayonnerait sur les Etats-Unis et même sur le monde, à travers un système de retransmission radio installé sur le toit de l'hôtel. Mais la victoire de Fidel Castro devait en décider autrement, et c'est finalement à Las Vegas, autre création de la Mafia, que Sinatra connaîtra ses plus grands succès des années 1960.



Une incroyable floraison artistique



Toutes ces rencontres artistiques, ce dynamisme de la scène nocturne - qui a pour corolaire une compétition constante entre établissements pour attirer la clientèle - vont stimuler la capacité d'innovation de la musique cubaine. C'est de cette époque que date l'invention par les orchestres cubains, de rythmes comme le Mambo, le Diabolo (précurseurs de la Salsa), un peu plus tard le Cha Cha Cha.... qui rayonnèrent ensuite sur le nouveau monde puis sur la planète toute entière, et dont notre moderne Salsa constitue l'héritière (photo ci-contre : Damaso Perez Prado, créateur du Mambo). Bref, même si les mobsters ne s'intéressaient pas spécialement à la musique à la danse, ils ont créé à l'époque des conditions particulièrement propice au développement de la musique cubaine de loisirs, faisant de la Havane la capitale incontestée de la musique tropicale.



Cette atmosphère interlope de Cuba, où la meilleure musique tropicale voisine avec la plus extrême dépravation, sur fond de climat pré-révolutionnaire, a été portée à l'écran par de très nombreux films, comme : [Guys and Dolls](#), qui propose l'image ludique d'un Cuba sensuel et impudique

(photo ci-contre) ; [Adieu Cuba](#), [Chico et Rita](#) et les premières scènes de [The Mambo Kings](#), qui nous font vivre de l'intérieur l'atmosphère d'un grand cabaret vue par ses propriétaires et ses artistes ; *le Parrain II*, dont une scène restitue, dans une chronologie d'ailleurs faussée, le fameuse rencontre mafieuse de 1946 visant à faire de la Havane la capitale des plaisirs ; ou encore [Havana](#) et surtout [Soy Cuba](#), qui jette sur cette période un regard plus critique, insistant davantage sur le climat de déchéance morale et de corruption induit par la domination mafieuse.

Une machine à promouvoir les talents rumberos

Au milieu des années 1950, la topographie de la Havane en matière de musique de loisirs est ainsi structurée autour de deux univers apparemment très distincts, mais en fait fortement interactifs :

- Dans les quartiers riches et touristiques (Vedado, Malecon, Miramar, Paseo Colon, Habana vieja), de nombreux night-clubs et hôtels proposent tous les soirs des spectacles de musique et de danse. Dans un climat de vive concurrence, ils cherchent à attirer le public solvable par des affiches séduisantes mélangeant artistes consacrés et talents nouveaux, en offrant un bouquet de rythmes dansants et d'exotisme tropical adapté aux attentes d'une clientèle aisée et de culture occidentale (photo ci-contre : Celia Cruz et la *Sonora Mantancera*).



(photo ci-contre : Celeste Mendoza dans un solar de la Havane, extrait du film *Nosotros la Música*).

- A deux pas de là, dans les quartiers populaires de Jesus Maria, Cerro, Regla ou Atares, un immense vivier de talents artistiques est en permanence alimenté par la pratique de rue et de voisinage. La Rumba et l'afro-cubain constituent le socle central de cette musique populaire informelle à partir de laquelle les jeunes les plus doués acquièrent des capacités polyvalentes de chanteurs, musiciens, danseurs, compositeurs et improvisateurs



La circulation entre les deux mondes - ou plutôt le repérage et le recrutement des jeunes talents du barrio par le monde des night-clubs - sont facilités par l'existence d'intermédiaires tout trouvés : les directeurs d'orchestres ou de revue de cabaret, qui sont eux-mêmes issus de ces quartiers déshérités, et font en permanence le va-et-vient entre les deux mondes. Par définition bons connaisseurs des lieux de pratique musicale de leur barrio d'origine, ils peuvent y observer la naissance et le développement de

nouveaux talents. Le jour venu, à l'occasion par exemple d'une vacance subite dans leur orchestre, ils proposent à un de ces jeunes d'intégrer leur formation pour se produire le soir même au Tropicana ou au Montmartre. Une fois sur place, si ces jeunes artistes parviennent à susciter l'intérêt des entrepreneurs de spectacle ou des journalistes musicaux qui peuplent ces lieux nocturnes, ils peuvent commencer à construire leur propre carrière qui leur conduira éventuellement du rôle d'instrumentiste ou de choriste de second rang à celui de vedette (photo ci-contre : l'orchestre America d'Enrique Jorin, où débuta en 1959 le jeune Luis Chacon Aspirina).

Le roman de Guillermo Cabrera Infante, *Trois Tristes Tigres*, nous fait saisir de manière très vivante les protagonistes de ce processus de promotion artistique, avec ses personnages hauts en couleur : petites gamines de quartier devenues des chanteuses de variétés sophistiquées, danseuses de Rumba au talent inné qu'un journaliste essaye de faire découvrir à ses collègues, danseuses entretenues par de puissants et riches protecteurs.... (photo ci-contre : la chanteuse Olga Chaviano).



Nous y découvrons aussi des boîtes de nuit aux atmosphères variées qui jouent le rôle de lieux de promotion pour les jeunes talents, comme *le Sky club*, *le Las Vegas*, *le Bar Celeste*, *le Mambo Club*, *le Capri*, *le Tropicana* avec ses fabuleux spectacles. On rencontre aussi, au fil des pages, une ville de dépravation, avec ses trafics de drogue, ses spectacles pornographiques, ses prostituées et filles faciles de tous styles et de tous niveaux...

Et comme ses héros sont des intellectuels et des journalistes, le livre nous parle aussi la vie culturelle de l'époque, avec ses revues comme *Bohemia* (photo ci-contre) ou ses radios comme *Radio Reloj*, qui jouent un rôle fondamental dans la promotion des artistes.



Bien entendu, ce qui est donné à voir au public de ces cabarets est bien différent de la Rumba de quartier ou des cérémonies de Santeria. Ce sont les grands orchestres de Benny Moré ou la *Sonora Mantacera*, proposant au public un Son dopé par l'apport du Latin Jazz nord-américain. Ces sont les orchestres au style un peu plus traditionnel

comme la Charanga de José Fajardo, proposant un bouquet distrayant de Son urbain, de Guajira et de Guarachas. C'est la sensualité élégante d'Olga Chaviano ou la gouaille exubérante de Juan Bacalao. Ce sont les extraordinaires revues hautes en couleur du Tropicana, dont les lignes de danseuses sont d'ailleurs presque exclusivement composées de blanches ou de mulâtresses à la peau très claire. Ce sont des numéros de music-hall faisant parfois penser au Guarachas du Teatro Buffo d'antan, où les noirs sont souvent caricaturés sous les traits de personnages à la fois séduisants, naïfs, madrés, drôles et jouisseurs (photo ci-dessus : spectacle du cabaret Montmartre).

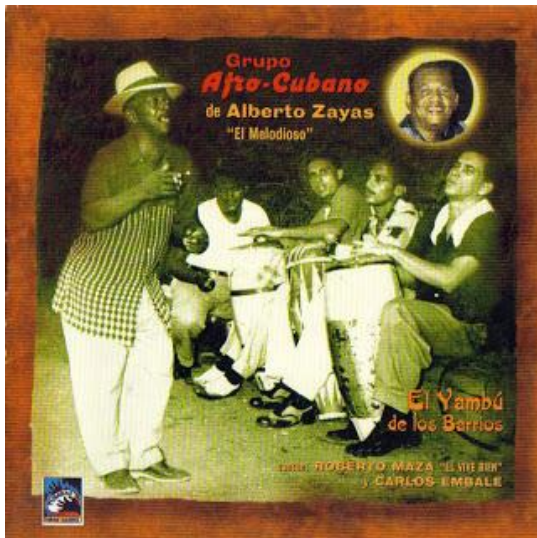
Bien sûr, Celeste Mendoza interprète parfois une vraie Rumba sur la scène du Tropicana, mais en l'épurant au passage de la liberté plébéienne qui pourrait choquer le public de l'endroit. Bien sur, les chorégraphies de Neyras s'inspirent souvent de la Rumba et de l'Afro-cubain, mais en poussant si loin l'adaptation aux exigences de la scène de cabaret qu'un spécialiste de ces danses aurait parfois du mal à y retrouver les traces de l'authentique original. L'évocation de l'Afrique y prend par exemple souvent la forme de scènes de jungle où s'exprime la sauvage sensualité des tribus cannibales, tapant, demi-nues, sur leurs tambours. Bref, si l'énergie de la musique afro-cubaine de la Rumba populaire alimentent en profondeur la vitalité de ces spectacles, elles y sont cependant, soit camouflées, soit galvaudées sous la forme d'un exotisme kitch peu soucieux d'authenticité populaire (photo ci-contre : danseuse de cabaret à la Havane).



Mais ces scènes de la Havane constituent aussi un excellent tremplin à partir duquel de nombreux artistes cubains d'origine populaire pourront s'élancer vers une carrière internationale, notamment au Mexique et aux Etats-Unis, plus rarement en Europe. Ces artistes joueront d'ailleurs, par la même occasion un rôle central dans la diffusion internationale de la musique cubaine sous ses différentes formes : spectacles de variétés tropicales du cabaret et du cinéma mexicain ; latin-jazz et Mambo new-yorkais qui donneront naissance, un peu plus tard, à la Salsa ; tournées internationales du show *Harlem in Havana* organisé dans les années 1940 et 1950 par l'américain Leon Claxton qui venait faire son casting au

Tropicana (photo ci-contre)... Je vous propose ici quelques exemples de ces trajectoires artistiques nées de l'énergie de la Rumba de rue, puis mises sur orbite par le cabaret mafieux¹⁶.

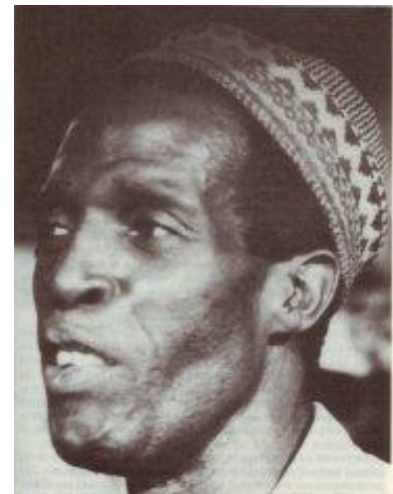
¹⁶ J'évite ici de rappeler les trajectoires des artistes les plus célèbres, comme Benny Moré, Celia Cruz ou Chano Pozo, qui pourtant constituent de parfaites illustration de mon propos. Je préfère en effet me focaliser sur des artistes un peu moins connus du public français, mais qui, à un titre ou à un autre (en tant que compositeurs ou interprètes), ont conservé un lien fort avec à la Rumba populaire de leurs origines.



Alberto Zayas, né en 1908 dans la région de Mantazas, fut un chanteur et compositeur de Rumbas, et l'un des précurseurs de la diffusion de ce genre sous sa forme authentique. Il arrive à 14 ans dans le quartier populaire El Cerro à la Havane, puis va habiter Guanabacoa. Issu de la grande tradition de la Rumba et d'afro-cubain, il collabore au début des années 1940 avec l'ethnomusicologue Fernando Ortiz et l'anthropologue Harold Courlander, réalisant avec celui-ci les premiers enregistrements connus de folklore afro-cubain et de Rumba (cf. supra). Il fonde ensuite l'un des premiers ensembles afro-cubain à faire l'objet d'un enregistrement en studio dans les années 1950, le Grupo *Afrocubano Lulú Yonkori*. Il y

embauchera de nombreux artistes de talent, comme les chanteurs Roberto Maza, Carlos Embale, ainsi qu'Adriano Rodríguez, Bienvenido León, Mercedes Romay et Juanita Romay, ou les percussionnistes Giraldo Rodríguez et Gerardo Valdés. Son enregistrement de la Rumba *El Vive Bien*, en particulier, connaîtra un grand succès, contribuant à la promotion du genre. Après la révolution, il reste à Cuba où il dirige le *Grupo Folklórico Cubano*. Il a composé de nombreuses Rumbas, comme *El Vive Bien* et *Tindé aró* [Wikipedia].

Mario Dreke « Chavalonga » (photo ci-contre) naît en 1923 dans un quartier pauvre de la capitale, le barrio de Atarés¹⁷. Il participe très jeune à des fêtes rumberas où il cotoie les grands artistes populaires comme Carlos Rojas, "Sagua", "El Dinde", Celestino Domecq, "Jimagua" ou "Cunagua". Il part ensuite avec celui-ci dans la région de Mantazas, où il rencontre également les grands rumberos de la région, comme "Carbuco", Andrea Baró... Déjà reconnu comme un grand rumbero à la fin des années 1930, il joue en 1938 dans le film mexicain *Sucedio en la habana* avec Rita Montanier. Il participe à la fondation de la comparsa *Los Marquese de Atarès*, où il rencontre de grandes figures de la Rumba comme Tio Tom ou Chano Pozo... Celui-ci l'emmène se produire avec lui dans les cabarets Spotwind et Montmartre. Puis il danse au Ali Bar en 1942. Les touristes américains lui proposent souvent de venir à Key West le week-end pour danser chez eux. Favorable à la révolution, il participe après 1959 à la fondation du CFN. Il a composé de très nombreuses Rumbas, comme par exemple *Oye lo que te voy a decir*, *Muñequita*, *Palo Quimbombó*. Il a également dirigé des groupes de Rumba comme *Awiri yo*. A la fin des années 1990, il travaille avec le groupe rumbero *Ventú Rumbero* qui, en son honneur, se rebaptise *Chavalonga y su Ventú*, puis *Wemilere* [Dalmace (a)].



¹⁷ Ce paragraphe constitue un résumé de la notice consacrée à Mario Dreke par Patrick Dalmace dans le site de référence Montunocubano.



Kiko Mendive naît dans une famille très modeste des quartiers pauvres de la Havane. Il commence sa carrière comme chanteur du sextet de son de Alfredo Boloña puis dans différents orchestres de cabaret jusqu'au début des années 1940. Découvrant en 1941 le Mexique à l'occasion

d'une tournée, il s'y installe, animant des émissions de radio et jouant dans des films mexicains comme danseur et chanteur. Il crée également sa propre formation, *la Orquesta Tropical de Kiko Mendive*. Ses qualités de showman complet lui valent alors un grand succès en Amérique latine où le cinéma mexicain diffuse son image de mulato madré, séduisant et comique, reminiscence de la vieille guaracha et du Teatro buffo. C'est lui qui fera venir au Mexique l'orchestre de Damaso Perez Prado avec dans ses bagages un jeune chanteur du nom de Benny Moré [Wikipedia (b)].

Pablo Cairo (photo ci-contre) fut un guitariste, chanteur et compositeur né 1917 à Corralillo, dans la province de Las Villas. Il part très jeune la Havane où il chante avec l'orchestre *Hermanos Dihigo*. Puis il fonde son propre orchestre, le *Conjunto de Pablo Cairo*. Il réalise de nombreux enregistrements au cours des années 1960, avec des chanteurs comme modesto Pérez, Juanito Blez, Elena Burke y Pio Leyva. La Rumba figure en bonne place dans son œuvre très éclectique, avec par exemple le titre *La rumba tiene valor* [Garcia, 2009].



Pedro Pablo Pérez Chorot (photo ci-contre) est un musicien, chanteur et compositeur né en 1911 à Cárdenas, dans la région de Matanzas. Il joue d'abord dans des orchestres locaux avant de partir pour la Havane où il intègre différentes formations : *Orquesta Almendra* d'Abelardito Valdés, *Orquesta Havana Cuban Boys*. Puis il part à l'étranger au début des années 1960, d'abord en Europe puis aux Etats-Unis [Musicubamyblo.blogspot, 2016].



Ramón "Mongo" Santamaría naît en 1922 à la Havane dans le quartier de Jesus Maria. Il fut un grand percussionniste et un grand chanteur, reflétant dans ses interprétations l'énergie du Guaguancó et du Son populaire de son enfance. Dans un entretien publié en 1977 par le Magazine *Down Beat*, il se souvient : « *Dans le quartier dont je viens, il y avait toutes sortes de musique, la plupart venues d'Afrique. Nous ne les avons pas abandonnées.*

Nous les avons changées à notre manière. La musique que nous faisons parlait de religion et était comme une conversation. Le tambour était notre outil et nous l'utilisons partout ». Il commence à jouer du bongo dans *le Septeto Beloña* en 1937. Il joue au Tropicana dans les années 1940, puis part au Mexique à la fin de cette décennie. Il s'installe aux Etats-Unis dans les années 1950 où il joue dans des orchestres prestigieux comme ceux de Tito Puente, Cal Tjader, enfin la *Fania All Stars*. Il a réalisé aux Etats-Unis de nombreux enregistrements de Rumba folklorique et fait connaître à cette occasion des rumberos cubains comme Armando Peraza, Francisco Aguabella, Julito Collazo, Carlos Vidal Bolado, Modeto Duran et Pablo Mozo [Wikipedia (c)] .

Silvestre Mendez, né en 1921, fut un compositeur, danseur et percussionniste (photo ci-contre, 2^{ème} à gauche). Il passa son enfance dans différents quartiers populaires de la Havane, avant de commencer à se produire au cours des années 1940 dans les night-clubs de la ville avec l'orchestre de Gilberto Valdes et Chano Pozo. Il émigre ensuite au Mexique, pays à partir duquel sa popularité s'étend vers toute l'Amérique latine, à travers notamment ses apparitions dans les films musicaux mexicains de l'époque. Il a composé de très nombreuses oeuvres, comme *El telefonito* (qui s'interprète en Guaracha ou en Rumba), *Mi bomba sono*, *Yiriyiribon*, *Mambeando* et *Con el bombo arrollador*. Celles-ci ont été largement reprises par les orchestres les plus connus de l'époque, comme La *Sonora Mantancera*, les formations de Perez Prado, Tito Puente, etc. [Ecured (c)]



Tata Güines (Federico Aristides Soto Alejoà), surnommé "Le roi du tambour", fut un percussionniste, contrebassiste et compositeur cubain. Il naquit en 1930 à Güines, petite ville située entre La Havane et Matanzas. Issu d'une famille pauvre, il fabrique lui-même ses instruments pour jouer avec les rumberos de son quartier tout en apprenant le métier de cordonnier. Il intègre des orchestres locaux puis rentre dans celui d'Arsenio Rodriguez qui lui donne son nom de scène « Tata Güines ». Il part ensuite vivre à la

Havane où il joue avec de nombreux groupes et commence à se produire au Tropicana. Il joue avec Mongo Santamaria, Chano Pozo, et anime l'émission « La Voz del Aire » sur la radio Cadena Azul. En 1952 il entre dans la charanga *Fajardo y sus Estrellas* avec laquelle il réalise une tournée au Venezuela en 1955, se produisant à Caracas puis aux États-Unis, où il joue avec les plus grands interprètes de la musique afro-jazz de l'époque. Puis il rentre à Cuba pour apporter son appui à la révolution. Il forme en 1964 son groupe *Los Tatagüinitos*, et réalise de nombreuses tournées à l'étranger, contribuant de manière éminente au rayonnement de la musique cubaine [Wikipedia (d)].



Tio Tom (photo ci-contre), né en 1919 dans le Barrio de Cayo Hueso, a vécu toute sa vie dans les faubourgs pauvres de la Havane : Guanabacoa, Atares, El Cerro... Il est l'auteur d'un grand nombre de rumbas, comme *Los cubanos son rarezas*, *Bombon*, *Color de Aleli*, *Se ha vuelo mi corazon un violin*, *Mal de yerbe*, *Consuélate come yo*, *Changota'veni* ... Quoique considéré comme l'un des plus grands poètes rumbero de tous les temps, il fut fréquemment dépossédé de la propriété des ses œuvres par des collègues indéclicats et mourut dans la pauvreté à la Havane en 1991 [Acosta, 1983].

On pourrait citer tant d'autres artistes venus des mêmes marges rumberas !! Comme Evaristo Aparicio "El Pícaro" (photo ci-contre), né en 1923 à Jesus Maria, compositeur de très nombreux thèmes interprétés notamment par la *Sonora Matancera*, dont la fameuse Rumba *Xiomara por que* ; comme Juancito Núñez, auteur de la Rumba, *Diran de mi todo lo que quieran*, et qui joua entre autres avec Benny Moré à la fin des années 1940 ; comme Victor Marin, né à la Havane en 1924, qui écrivit de nombreuses compositions pour la Orquesta Aragón et est notamment l'auteur de la fameuse Rumba *Baila Catalina con un solo pie* ; comme Angel Contreras "Caballerón" et son frère Orlando, Julio Basave "El Barondó", Pedro Izquierdo "Pella", Félix Xiqués, Eloy Martí, Juan Romay, los Embales, los Papines, Candito, El Patato, Armando Peraza Mano de Plomo. Sans oublier les noms de Calixto Callava, Peñita, Ignacio Quimbundo, Wilfredo Sotolongo, Remberto Bequer, Jorgito Tíant, Macho el Guanqui, Macho el Guapo, Alambre, Francisco Borroto, Santos Ramirez....



Un mot également des chanteurs et des chanteuses : comme Juana Bacalao, née en 1925, qui débuta sa mythique carrière en exerçant le métier de femme de ménage dans les villas bourgeoises de la Havane ; comme Mercedes « Mercedita » Valdés, née en 1923, qui fut une experte de la liturgie religieuse des Orishas (photo ci-contre) ; comme Celeste Mendoza, née à Santiago de Cuba in 1930, qui fut l'une des premières chanteuses de Guaguancó et se produisit au Tropicana dans les années 1950, réalisant également des enregistrements avec les orchestres de Bebo Valdez et Ernesto Duarte Brito ; comme Lucrecia Oxamendi, Manuela Alonso... ou comme les chanteurs

Agustin Pina, "Flor de Amor", Miguel Chapottin, Benito Gonzalez, Juan Campos ...

La fin d'une époque

Mais la mainmise scandaleuse de la Mafia, les violences associées à la dictature de Batista, enfin le sentiment d'abaissement moral éprouvé par les cubains, réduits à l'état de larbins des riches visiteurs du nord venus assouvir leurs bas instincts dans leur pays, contribuèrent aussi à alimenter un vent de révolte qui allait favoriser considérablement le succès du soulèvement castriste (photo ci-contre : touriste américain en compagnie d'une cubaine, extrait du film *Soy Cuba*). Et l'arrivée de Castro au pouvoir, au début de l'année 1959, allait rapidement mettre fin à l'âge d'or musical des années 1950 - tout en ouvrant la voie à d'autres formes d'accomplissement artistique - comme nous allons le voir maintenant.



Après 1959 : la révolution castriste promeut et institutionnalise le folklore afro-cubain



des premiers spectacles du *Conjunto Folklorico Nacional*, début des années 1960).

A La Havane comme dans le reste de Cuba, l'arrivée au pouvoir du régime castriste a eu sur l'évolution de la musique populaire des conséquences importantes. Elle a en effet conduit à l'apparition d'un système de création et de diffusion musicale fondamentalement différent de celui existant dans les pays occidentaux, car reposant davantage sur les choix de la politique culturelle publique que sur le libre fonctionnement du marché (photo ci-dessus : un

Cette démarche a eu des conséquences à la fois négatives et positives. D'un côté, elle a entraîné un effondrement de l'industrie privée de la production musicale et des loisirs nocturnes, tandis que la mise en place d'une bureaucratie culturelle et d'une censure politique ont pesé sur la liberté de création artistique. D'un autre côté, elle a stimulé la vie culturelle à travers un fort soutien institutionnel à l'éducation artistique et au développement du folklore populaire. Quant à l'isolement vis-à-vis des Etats-Unis, il a contribué à limiter l'influence sur Cuba de la puissante industrie nord-américaine de l'entertainment, permettant à la musique populaire cubaine de rester plus fortement ancrée qu'ailleurs dans la continuité de son folklore traditionnel (photo ci-contre : concert de l'orchestre Chapottin, années 1960).



La production musicale cubaine a de ce fait emprunté des voies originales, échappant en partie au nivellement et à l'affadissement qui a affecté d'autres musiques afro-latines au cours de leur processus de globalisation pour au contraire puiser son inspiration dans le folklore populaire de l'île. Alors qu'elle se dégage progressivement de la gangue bureaucratique qui obérait son dynamisme, elle parvient ainsi à séduire aujourd'hui un public international de plus en plus avide d'authenticité en offrant une alternative aux productions banalisées de l'industrie de la musique de loisirs (photo ci-contre : Alexander Abreu et son orchestre *Havana d'Primera*).

Le nouveau contexte culturel post-révolutionnaire¹⁸

Le démantèlement de l'industrie des loisirs nocturnes



Le 1^{er} janvier 1959, les « barbudos » de Fidel Castro entrent triomphalement à la Havane. C'est le début d'un processus de déclin de la ville en tant que capitale de la musique latine, qui va laisser dans les années 1960 le champ libre à la prééminence new-yorkaise et ouvrir la voie à l'émergence de la Salsa.

Tout commence par une foule en délire qui dès la nuit du 1^{er} janvier 1959, s'attaque aux casinos, détruisant et jetant à la rue les machines à sous, symboles honnis de la domination du dollar et des humiliations infligées par le riche voisin du nord. Puis, très vite, une législation restrictive s'abat sur les maisons closes, symbole de l'oppression sexuelle exercée sur les femmes cubaines. Enfin, au bout de quelques semaines, les grands cabarets comme le Tropica et les grands hôtels commencent à être nationalisés. Quant aux membres de la mafia nord-américaine qui étaient restés sur place, justement pour surveiller leurs propriétés et dans l'espoir de trouver un arrangement avec les autorités, ils sont progressivement arrêtés, mis en prison, puis expulsés.

Simultanément, des évolutions plus globales entraînent la ruine du système économique qui avait fait de La Havane la capitale incontestée de la musique tropicale. Les flux touristiques en provenance d'Amérique du nord se tarissent presque instantanément. Les secteurs de l'audiovisuel et de l'industrie locale du disque sont nationalisés. La riche bourgeoisie de la Havane, clientèle habituelle des lieux les plus emblématiques, commence à prendre le chemin de l'exil (photo ci-contre : arrivée de réfugiés cubains à Miami en 1965). D'ailleurs, elle cesse bientôt d'être riche, à mesure que ses entreprises sont nationalisées, que ses comptes en banque sont confisqués et que ses biens immobiliers sont déclarés propriété d'Etat.



Le résultat, pour ce qui concerne les artistes, c'est tout simplement l'assèchement très rapide des sources de revenus qu'ils tiraient de leur travail nocturne. Cet effondrement financier - qui n'est pas compensée par l'accès au statut de fonctionnaire au salaire médiocre¹⁹ qui leur est désormais proposé - se double progressivement d'une offensive idéologique : censure, vellétés de proscription de certains instruments « symboles de l'impérialisme » comme le saxophone, offensive moraliste contre certains artistes jugés licencieux, comme par exemple la Lupe (photo ci-contre). En moins d'un an, c'est toute une industrie du divertissement qui se trouve ainsi déstabilisée et étouffée.

¹⁸ Le paragraphe suivant est en partie inspiré de l'article de More Robin, [Salsa and socialism](#), publié dans l'ouvrage collectif [Situating Salsa](#), coordonné par Lise Waxer.

¹⁹ Et aujourd'hui dérisoire.



Les artistes se trouvent alors confrontés à un choix difficile : soit partir de Cuba pour chercher à l'étranger les moyens d'exercer librement et décentement leur art ; soit rester dans leur pays pour ne pas rompre avec leur racines, et pour certains, soutenir la révolution castriste. Beny Moré, Celina Gonzalès ou Guillermo Portabalès, choisiront cette dernière voie. Par contre, Celia Cruz, La Lupe et la *Sonora Matancera* prendront, parmi beaucoup d'autres le chemin de l'exil, ce qui affaiblit encore davantage la scène locale tout en venant renforcer l'offre de musique tropicale en Amérique du nord. Un déclin résumé à l'époque par la formule suivante : « El Son se fue de Cuba » (Photo ci-contre : Celia Cruz en concert aux Etats-Unis avec Tito Puente).

En démantelant l'industrie privée des loisirs nocturnes, le régime castriste a ainsi affaibli par contre-coup le dynamisme de la musique de loisirs qui en constituait l'indispensable environnement sonore²⁰ (photo ci-contre : la façade de l'ancien Cabaret Montmartre aujourd'hui).



Une activité artistique sous contrôle

De plus, au cours des années suivantes, les politiques culturelles du gouvernement ne favorisent pas le développement de la musique de divertissement populaire : absence d'incitations à la création, les copyrights étant abolis et les artistes étant désormais rétribués comme des fonctionnaires, selon des grilles de classement dans lesquels le succès auprès du public n'intervient pas ; priorité donnée (avec d'ailleurs d'intéressants résultats, cf. infra) à l'expression folklorique traditionnelle par rapport aux musiques commerciales de variétés



Les autorités instaurent également un contrôle idéologique sur la production artistique, les orchestres étant fermement priés d'adhérer à la propagande du régime. Le monopole d'Etat sur l'industrie artistique, la centralisation des décisions, la salarisation des artistes, la mise en place d'une bureaucratie culturelle, portent ainsi en germe la mort de la liberté d'expression artistique²¹. De plus, les autorités encouragent fortement, à partir surtout des années 1960, le développement d'une musique de chansons politiquement engagées, dite « Nueva trova », incarnée par Silvio Rodriguez et Pablo Milanes

(photo ci-contre). Et l'une des caractéristiques de cette musique de propagande est - fait impensable jusque-là à Cuba - qu'elle n'est pas destinée à être dansée.

²⁰ Précisons tout de même qu'on dansait beaucoup et qu'on jouait beaucoup de musique dans le Cuba des premières années du régime castriste. Dans les anciens clubs « selects » de Miramar comme dans les anciens cabarets comme le Tropicana, désormais nationalisés, le peuple et la jeunesse étaient invités à se divertir et à fêter la victoire de la Révolution. Et les témoignages que j'ai pu recueillir montrent que le public de l'époque le faisait souvent avec un enthousiasme sincère (Hatem, 2011a ; Hatem, 2011b). Mais très vite, dès la fin des années 1960, les choses commencèrent à se détériorer...

²¹ Même si les toutes premières années du régime castriste, jusqu'à la fin des années 1960, ont aussi été une période d'expérimentation artistique, notamment dans les domaines cinématographique et musical.



Enfin, la fermeture de Cuba vis-à-vis de l'extérieur freine les mouvements d'échanges musicaux internationaux qui avaient jusque-là constitué l'un des principaux facteurs de créativité de la musique cubaine. En particulier, la rupture entre les Etats-Unis et Cuba a pour conséquence que ce pays ne participe absolument pas au développement de la Salsa dans les années 1970 et 1980. Une génération entière de cubains a ainsi grandi sans

entendre à la radio la musique de Salsa new-yorkaise et portoricaine (photo ci-contre : l'orchestre Fania All Stars, dont plusieurs membres éminents étaient des cubains émigrés aux Etats-Unis).

Reconnaissance institutionnelle et vitalité de la Rumba

Les conséquences positives de la révolution

On ne peut nier cependant que la nouvelle politique culturelle cubaine a également eu des conséquences très positives sur le développement artistique du pays : politique d'éducation ambitieuse se traduisant par la mise en place d'un réseau dense et hiérarchisé d'écoles d'art (ENA et ISA à La Havane,...) ; encouragement à la préservation et à la diffusion du folklore populaire, désormais reconnu comme une pratique artistique à part entière, avec la création de nombreuses compagnies folkloriques professionnelles (cf. infra) ; multiplication des festivals de musique populaire, comme le festival *Wemilere* de Guanabacoa ou les divers festivals d'aficionados (photo ci-contre : premier festival d'artistes amateurs, la Havane, 1960).



Certes, la priorité est d'abord donné à la musique classique, puis à la musique politisée de la *Canción protesta* porteuse d'un message révolutionnaire, plutôt qu'à la musique populaire de loisirs. Mais les autorités cubaines s'avisent également, après les avoir initialement considéré avec

une certaine méfiance, que les traditions folkloriques, notamment celles liées à la Rumba et à l'afrocubain, sont potentiellement porteuses d'une forte charge identitaire. Venues qui plus est des segments historiquement les plus opprimés de la société, elles sont donc susceptibles de constituer un contre-feu idéologico-culturel à la domination de la musique de variétés « impérialiste » originaire d'Amérique du nord. Ces manifestations sont donc bientôt encouragées par la création d'écoles et d'institutions spécialisées, l'organisation de festivals, l'ouverture des casas de la trova, la multiplication des programmes radio et audiovisuels, etc. Cette politique de promotion du folklore « tous azimuts » a incontestablement alimenté le dynamisme d'un fonds culturel par ailleurs très vivace (photo ci-contre : spectacle du *Conjunto Folklorico Nacional*, années 1980)



D'autre part, la rupture de Cuba avec les Etats-Unis a protégé après 1959 son patrimoine folklorique d'un affaiblissement accéléré sous les coups de boutoir des musiques d'entertainment nord-américaines, phénomène alors observé dans toute l'Amérique latine, de l'Argentine à la Colombie. Les musiques cubaines traditionnelles - et tout particulièrement le Son et la Rumba – s'y sont donc perpétués plus aisément qu'ailleurs dans le continent. Et la

musique de danse à Cuba est restée dominée par les artistes locaux abrités de la concurrence étrangère. Cet état des choses va contribuer à donner des formes très particulières au développement de la musique cubaine populaire dans des années 1970 à 1980. Celle-ci réalise alors en effet une synthèse originale entre l'acclimatation des influences extérieures et la mise en valeur du fond folklorique local (photo ci-contre : l'orchestre d'afro-Jazz *Irakere*, cf. infra).

La reconnaissance institutionnelle de la Rumba

Ce mouvement a particulièrement touché la Rumba, qui a bénéficié à partir des années 1960 d'une reconnaissance institutionnelle et artistique, devenant même une composante à part entière de la politique culturelle du Cuba révolutionnaire [Daniel, 1995]. Des groupes existants, comme les *Muñequitos de Matanzas*, sont dotés d'un statut officiel et encouragés à se produire dans tout Cuba. Les scènes des grands théâtres et des grands cabarets, comme la Melia ou le Tropicana, sont ouvertes aux spectacles folkloriques. La Rumba et l'afro-cubain sont désormais inscrits, en tant qu'éléments centraux, au répertoire de nombreuses écoles et compagnies d'art populaire créées après la Révolution, comme, à la Havane, le Conjunto Folklorico Nacional (CFN) ou, à Santiago de Cuba, le Conjunto Folklorico de Oriente (CFO), ouvertes respectivement en 1962 et 1959. Celles-ci embauchent systématiquement des jeunes danseurs et musiciens de talent venus des quartiers pauvres, leur donnant aussi un statut d'artistes à part entière (photo ci-contre : le danseur Domingo Pau au CFN, cf. infra).



Cette reconnaissance est toutefois restée teintée d'une certaine méfiance vis-à-vis des expressions de rue, difficile à canaliser (cf. supra). Aussi les autorités ont elles donné la priorité au développement d'une Rumba institutionnalisée, présentée sous forme de spectacles organisés sur des scènes de théâtres ou dans le cadre de manifestations officielles très contrôlées. Dans un entretien datant de 1992 [De Graaf, 1992],

l'un des fondateurs des *Muñequitos de Matanzas*, Cha Cha, critique en termes assez vifs cette bureaucratisation de la culture (ce qu'il désigne dans son langage simple par le terme générique de "la cultura") à laquelle il reproche de détruire, par la multiplication des réglementations et des procédures administratives, le caractère spontané de la Rumba de rue au profit d'une Rumba "officielle", centralisée et institutionnalisée (photo ci-contre : "Sabados de la Rumba" au CFN).



Mais, le génie populaire cubain étant ce qu'il est, cela n'a pas empêché la survie de la Rumba de barrio, d'autant plus vivace qu'elle est encouragée par un très dense réseau de centres culturels de quartiers et de compagnies de danse amateur. Une osmose très originale s'est même mise en place entre les formes d'expression académiques et « de rue », alimentée notamment par le statut ambivalent des artistes venus des milieux populaires. Ceux-ci, tout membres de compagnies professionnelles de haut niveau qu'ils devenus, sont toujours enracinés, par leur vie quotidienne comme par leurs goûts personnels, dans la vie de leur quartier d'origine. Ils participent donc volontiers aux fêtes de rue, avant d'inviter leur famille et leurs voisins à assister à leur spectacle du soir dans un grand théâtre de la ville (photo ci-contre : Osmar Prades Salazar, chorégraphe au CFO, défilant avec la Conga de Los Hoyos à Santiago de Cuba). Bref, non seulement la Rumba institutionnelle et la Rumba de rue coexistent, mais plus encore elles s'interpénètrent et s'enrichissent mutuellement [Hatem, 2015a].

S'est donc mis en place après la révolution un puissant mécanisme de transmission et de développement de la culture populaire fondé sur deux canaux complémentaires : 1) d'une part, le dense réseau des écoles et des compagnies folkloriques, depuis les humbles centres culturels de quartiers jusqu'aux compagnies professionnelles les plus prestigieuses, en passant par des groupes aficionados souvent excellents (photo ci-contre : spectacle dans un centre culturel de quartier à Santiago de Cuba) ; 2) d'autre part, la pratique de quartier et la tradition familiale. Beaucoup de rumberos fameux d'aujourd'hui sont en effet issus de véritables dynasties familiales d'artistes afro-cubains, où ils ont pu se familiariser dès leur plus jeune âge à la pratique de ce folklore, comme à la Havane les Cordovi, Paute, Espinosas, Calderones, ou Aspirina.



Nouveaux talents, nouveaux orchestres

Cette situation favorable permet la floraison d'une nouvelle génération de talents rumberos, ainsi que la multiplication des formations orchestrales professionnelles spécialisées dans ce genre musical.



Concernant tout d'abord les artistes, trois exemples permettent d'illustrer la diversité des mécanismes de transmission artistique et de promotion des talents dans le Cuba post-révolutionnaire.

Luis Chacon Aspirina naît au milieu des années 1930 dans une famille de Rumbero connus des quartiers de Guanabacoa et Regla, où il se familiarise dès son plus jeune âge avec le folklore afro-cubain. Il est réperé pendant qu'il joue dans la rue par Enrique Jorin, qui l'intègre dans son orchestre en 1959. Après la révolution, il intègre le CFN. Il poursuit alors simultanément une carrière de danseur folklorique « institutionnel » et d'artiste de cabaret [Hatem, 2013b]. Il se souvient : « *Certains soirs, je n'avais qu'une demi-heure entre la fin de mon show au Tropicana avec l'orchestre de Jorin et le début de mon spectacle au théâtre Melia avec le CFN. Je sautais dans la voiture d'un copain sans enlever mon costume à paillettes, je débarquais en trombe au Melia, je mettais mon costume de Chango et j'entrais sur la scène du Melia pour interpréter le cycle Yoruba* » (photo ci-contre : avec son groupe *Alafia Iré*).



Lázaro Ros naît en 1925 dans une famille pauvre du district de Santos Suarez à la Havane [Wikipedia (e)]. Tout en gagnant sa vie comme laitier, il développe très tôt ses talents musicaux dans le domaine du folklore afro-cubain. Il chante ensuite pour la radio [RHC-Cadena Azul](#). Après la révolution, il rentre au CFN, où il contribue de manière éminente à la diffusion nationale et internationale du folklore afro-cubain, créant notamment les groupes *Olorun*, *Cumbaye*, et ouvrant des voies de rapprochement novatrices avec d'autres styles musicaux comme le Rock (cf. infra).

Quant à [Domingo Pau](#) (photo ci-contre), il est issu d'une famille très pauvre de la Havane : son père était docker sur le port. Après s'être fait remarquer par ses talents de danseur dans différents groupes aficionados puis professionnels, dont le fameux Ballet *Patakin*, il intègre en 1976 le CFN, où se déroulera l'essentiel de sa prestigieuse carrière, interprétant avec la même énergie la Rumba, le Cycle Yoruba, l'afro-haïtien et le Palo [Hatem, 2011a].



On assiste également après la révolution à l'apparition de nombreuses compagnies et orchestres professionnels de haut niveau, spécialisés dans la Rumba et l'afro-cubain.

Le mouvement avait en fait déjà commencé avant la révolution, avec la création de quelques premiers groupes folklorique professionnels. Mais ces groupes de Rumba populaire se produisaient alors pour l'essentiel dans le circuit un peu marginal des fêtes de quartiers populaire, à l'écart des grandes scènes de cabarets. Le plus célèbre fut sans conteste *Los Muñequitos de Matanzas* (photo ci-contre, en 1955). Ce groupe fut fondé en 1952, sous le nom originel de *Grupo de Guaguancó Mantancero*, par des rumberos aficionados de la ville : Estebán Lantrí dit "Saldiguera", Hortensio Alfonso, "Virulilla" et Florencio "Catalino" Calle, auxquels se joignirent bientôt Gregorio "Goyo" Díaz,



Ángel "Chacatá" Pellado, Estebán "Cha Cha" Vega, Juan et Pablo Mesa, enfin Estebán Torriente [Dalmace(b)]. Il acquit une grande popularité aux cours des années 1950 à Matanzas et bientôt à la Havane. Après la Révolution, ils se transformèrent en groupe professionnel retribué par l'Etat, multipliant les concerts - y compris désormais dans les anciens cabarets pour touristes comme le Tropicana - et continuant à s'attirer les faveurs du public populaire. Ils jouèrent ainsi un rôle crucial dans la transition

de la Rumba d'une pratique informelle et semi-clandestine de barrio pauvre à une musique de loisirs institutionnalisée, animée par des artistes au statut professionnel reconnu, et de plus en plus largement diffusée au sein de la société cubaine.



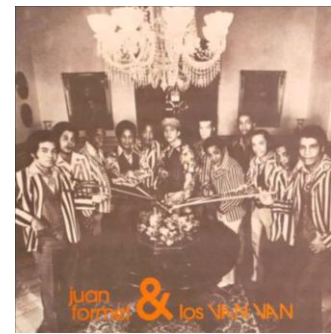
Los Muñequitos furent bientôt suivis par de nombreux autres groupes. A la Havane, Le Conjunto *Clave y Guaguancó* (photo ci-contre, en 1967) développe ses activités au cours des années 1960. *Los Papines* sont créés en 1961 par les quatre frères Abreu. *Yoruba Andabo* est créé en 1961 par des rumbero du port de la Havane. D'abord simple groupe aficionado sous le nom *Guaguancó Marítimo Portuario*, il devient professionnel en 1985 sous son nom actuel. Il travaillera notamment avec Mercedita Valdès et Pablo Milanes [Ecured (c)].

On peut citer beaucoup d'autres formations de la capitale, comme, *Olurun, Cumbaye, Rumberos de Cuba...* Mais le mouvement touche aussi les villes de province, avec, à Santiago de Cuba, les groupes folkloriques *Cotumba et Kokoye*, ou, à Matanzas, le *Groupe afro-cubain de Matanzas* (qui jouera un rôle clé dans l'invention de la Bata-Rumba à la fin des années 1980, cf. infra).

Une participation multiforme à l'évolution de la culture cubaine

La Rumba et l'afro-cubain ont également joué un rôle important dans l'évolution de la culture populaire cubaine contemporaine :

- *En influençant d'autres formes de musique populaire*, depuis le rythme Songo de *Los Van Van*, l'afro-Jazz d'*Irakere* ou le Changüi d'Elio Reve, jusqu'aux omniprésentes allusions à la culture afro-cubaine dans la Timba contemporaine (photo ci-contre : *Los Van Van* dans les années 1970) ;



- *En évoluant eux-mêmes sous l'influence d'autres styles* : 1) par une convergence entre Rumba et Afro, à travers l'intégration dans la Rumba des influences venues de l'afro-cubain (rythmes Chachalokafu, ñongo ; instruments comme les congas ou les tambours congolais...). Cette convergence s'exprime notamment par la création à la fin des années 1980 du style dit « Batarumba », où les tambours bata sont intégrés dans formations de Rumba ; 2) par des rapprochements avec d'autres genres de musiques populaires ; création du Rock afro-cubain né d'une collaboration entre le groupe *Síntesis* et Lázaro Ros (album *Ancestros*, photo ci-contre) ; démarches du groupe *Yoruba Andabo* visant à

rapprocher l'afro et d'autres styles musicaux comme la Nueva Trova... ; 3) par des collaborations avec des groupes de musique classique ou contemporaine : Lázaro Ros travaille dans les années 1960 avec le Ballet Nacional de Cuba et la Orquesta Sinfónica de Matanzas ; Tata Güines, avec l'Orchestre symphonique national et avec le *Quinteto Instrumental de Música Moderna*.

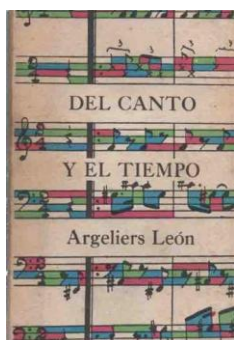


- *En donnant naissance à des combinaisons novatrices avec la danse contemporaine.* Les chorégraphes cubains Ramiro Guerra et Eduardo Rivera, influencés par les recherches de leurs illustres collègues nord-américains Martha Graham, Doris Humphrey ou José Limon, elles-mêmes transplantées à Cuba par Elfrida Mahler et Lorna Burdsall, ont fait le lien entre afro-cubain et danse contemporaine venue d'Amérique du nord. Et cette démarche est aujourd'hui très présente dans le répertoire des plus grandes compagnies de danse cubaines, comme La *Companie Nationale de Danse contemporaine* (photo ci-contre : Ramiro Guerra).

- *En influençant la danse de loisirs « grand public ».* au cours des années 1960, apparaissent plusieurs styles de danse fortement influencés par le folklore afro-cubain : le Mozambique, le Pilon et le Sikamarie. Plus récemment, la Salsa cubaine a largement intégré au cours des 20 dernières années l'influence de la Rumba et de l'afro (photo ci-contre : Pello el Afrokan, créateur du Mozambique, avec son orchestre).



La Rumba suscite désormais l'intérêt des cinéastes et des musicologues



Cette reconnaissance de la culture populaire afro s'est également traduite par une multiplication des publications de toutes natures, conduisant à la constitution d'un vaste fonds documentaire. Après la révolution, le folklore afro-cubain et la Rumba sont en effet devenus des objets d'études légitimes, attirant l'attention d'un grand nombre d'intellectuels, écrivains, artistes et cinéastes. D'où l'essor, à partir des années 1960, d'une production multiforme sur ces thèmes : ouvrages de musicologie ou d'éthnomusicologie, romans et biographies, enregistrements sonores, films documentaires ou de fictions, œuvres picturales... (photo ci-contre : couverture du livre de référence d'Argeliers León sur la musique afro-cubaine, *Del canto y el Tiempo*, publié en 1974).

Plusieurs témoignages filmographiques nous permettent par exemple de mieux saisir visuellement cette authenticité de la Rumba populaire : le documentaire [la Rumba](#) fourmille ainsi d'intéressantes images d'archives sur la pratique de rue dans les années 1960. [Nosotros la Musica](#) propose également une très belle séquence de Rumba populaire, avec la participation de la chanteuse Celeste Mendoza. Le film [La Ultima rumba de papa Montero](#) (photo ci-contre) offre également, en mélangeant fiction décalée et approche documentaire, quelques intéressantes reconstitutions de Rumbas de rue. *La estampa de la Rumba*, film tourné en 1982 par la télévision cubaine, rassemble les plus grand interprètes du genre.



Actualité de la Rumba : à la conquête des pistes de danse du monde entier ?

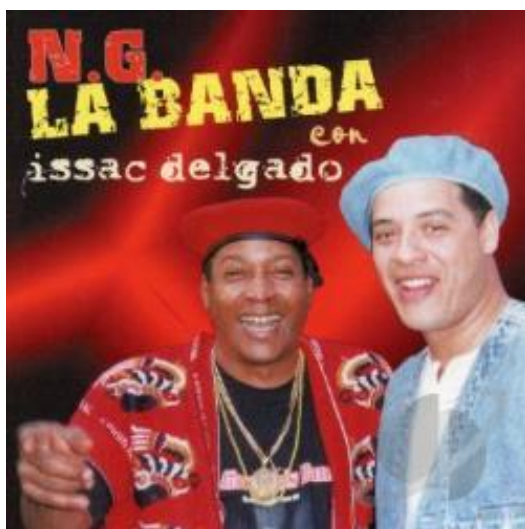


Maykel Blanco à Paris en 2013).

Il reste maintenant à décrire l'épisode le plus récent de l'histoire de la Rumba cubaine : celle de sa reconnaissance internationale et de sa transformation en produit d'appel touristique. Une trajectoire qui reflète celle de la musique de loisirs cubaine dans son ensemble, avec son réveil progressif à partir des années 1980, qui lui permet aujourd'hui de rayonner à nouveau sur le monde (photo ci-contre : concert de

Le renouveau de la scène cubaine

Malgré l'effervescence populaire et juvénile des années immédiatement postérieure à la révolution, la scène des loisirs nocturnes de la Havane entre ensuite progressivement dans une période de semi-léthargie qui va durer plusieurs décennies. Bien sur, la créativité cubaine étant ce qu'elle est, des danses et des rythmes nouveaux continuent à apparaître, comme le Pilon ou le Mozambique au cours des années 1960 ; mais ils ne jouissent pas, tant s'en faut, du même rayonnement international que leurs illustres prédécesseurs (photo ci-contre : danse de Pilon, La Havane, années 1960). Et si les groupes folkloriques officiels cubains multiplient avec succès les tournées à l'étranger, ils ne parviennent pas encore pour autant à susciter un phénomène mondial d'engouement pour la musique populaire de leur pays.



Au cours de la décennie 1980, commence cependant à prendre forme une révolution artistique qui va préparer le retour au premier plan de la musique cubaine : greffe les influences du Rock, du Latin Jazz et de la Pop sur le socle du Son urbain, la Timba cubaine est anticipée dès les années 1970 par des précurseurs comme les groupes *Irakere* et *Van Van*. Elle se cristallise au cours des années 1980 avec des groupes comme *NG la Banda*, commençant à susciter l'intérêt du public international au cours de la décennie suivante. Quant à la musique cubaine traditionnelle, le film de Wim Wenders *Buena Vista Social Club*, réalisé en 1998, en fait redécouvrir les merveilleuses sonorités au monde entier. Et, *last but not least*, la mode de la

Salsa dansée suscite auprès des danseurs de tous les continents un profond intérêt pour Cuba.



Paradoxalement, la terrible crise économique que connaît le pays au cours des années 1990 et 2000 contribue à accélérer ce processus de renaissance à travers plusieurs canaux. Tout d'abord, les autorités cubaines, désespérément à la recherche de devises fortes, mettent en place une politique d'accueil touristique dont la musique et la danse constituent bien sur des produits d'appel majeurs. Cette démarche rencontre d'ailleurs un grand succès auprès du public étranger - ouest-européen notamment - avide de découvrir ce pays auréolé d'une image très positive, mélange d'exotisme tropical et de romantisme révolutionnaire. Quant aux producteurs de musique occidentaux, ils se pressent également à la Havane à la recherche de talents locaux (photo ci-contre : soirée de Salsa au Jardines del 1830 à la Havane).

De leur côté les artistes cubains recommencent à voyager vers les pays occidentaux et aussi à s'y installer. Les tournées des groupes musicaux sont désormais encouragées par les autorités qui y voient à juste titre un facteur important du rayonnement international de leur pays. De nombreux artistes cubains, poussés par la nécessité économique et par le désir de liberté, partent d'une manière ou d'une autre de leur île pour s'installer en Europe ou aux Etats-Unis. En organisant cours, soirées et festivals dans leur nouveau pays d'adoption, ils vont jouer un rôle décisif dans le rayonnement retrouvé de la musique cubaine de divertissement (photo ci-contre : la Peña del Son à Paris).



Mais si la scène musicale cubaine, en tant que lieu de production artistique, a connu à partir de 1990 une renaissance spectaculaire (photo ci-contre : concert de la Charanga Habanera à la Casa de la Musica), la vie nocturne a mis plus de temps à retrouver son dynamisme. Très affectée par 50 années d'économie administrée, de culture sous contrôle et de pénuries de toutes sortes, elle est restée plus somnolente jusqu'à la fin de la décennie 2000, au moins pour ce qui concerne les lieux de danse aisément

accessibles aux touristes de passage. Et ce n'est que très récemment qu'elle a commencé à connaître un net regain d'activité, avec une multiplication des lieux de danse commerciaux, destinés pour une bonne part aux touristes, mais aussi, et de plus en plus, à la population locale [Hatem, 2015b].



différentes formes d'expressions, qui semblent se nourrir mutuellement dans un climat de constante inventivité (photo ci-contre : le groupe de Reggaeton cubain *Gente de Zona* avec le chanteur nyoricain de Salsa Marc Anthony).

Le rayonnement international de la Rumba populaire

Et la Rumba, dans tout cela ? Eh bien non seulement elle reflète cette atmosphère générale de renaissance, mais elle en constitue même l'un des éléments moteurs. En effet, la préservation de son caractère populaire, ajouté à la séduction exercée par sa danse, répond très exactement à une demande d'authenticité et de retour aux sources très présente au sein d'un public de jeunes aficionados cultivés, qu'ils soient cubains ou étrangers (photo ci-contre : Rumba au Callejon de Hamel à la Havane).



Si l'on tient compte également d'un niveau de criminalité très faible, y compris dans les quartiers les plus déshérités, Cuba est sans doute l'un des rares pays du monde où des visiteurs étrangers peuvent se livrer à une expérience d'authentique découverte culturelle sans trop de risques, de faux-semblants et d'effets pervers. En visitant l'un des barrios - comme Jesus Maria à la Havane ou Los Hoyos à Santiago - où se pratiquent encore intensément une Rumba pas encore galvaudée, ils rentrent ainsi en contact, aux côtés des habitants, avec une culture populaire à l'identité largement préservée. Quelle que soit la raison de ce quasi-miracle - nombre de visiteurs encore limité ? Engagement plus fréquent de leur part dans une démarche de découverte respectueuse des cultures



locales ? Vitalité de la Rumba populaire elle-même ? Tradition d'accueil des habitants ? - on ne peut que constater ce fait heureux : alors que partout ailleurs, le tourisme détruit et dénature les cultures populaires qu'il vient observer, à Cuba, la vitalité du folklore afro et de la Rumba s'en sont trouvés au contraire plutôt renforcés à travers des échanges culturels et humains, sans oublier bien sur un apport financier qui aide les artistes à vivre plus dignement (photo ci-contre : touristes français participant à une Conga à Los Hoyos, 2015)



J'ai été moi-même témoin, lors de mes différents séjours dans l'île, de cette cohabitation à la fois bon enfant et riche de potentialités humaines et artistiques, où des touristes de passage – souvent eux-mêmes des aficionados passionnés - viennent naturellement se mêler à la pratique populaire (photo ci-contre : groupe *Rumba Ache*, Santiago de Cuba).

Ils peuvent y rencontrer de grandes figures de la Rumba, comme Luis Chacon Aspirina, Domingo Pau, Osmar Pradés Salazar, ou les regrettés El Goyo et Juan de Dios Ramos, qui viennent très régulièrement participer aux manifestations populaires, qu'elles soient à vocation plus touristiques, comme les *sabados* de la Rumba du CFN ou les réunions dominicales du *Calejon de Hamel* à La Havane, ou plus spontanées, comme les réunions des foyers culturels du quartier de Los Hoyos à Santiago de Cuba (photo ci-contre : le *rumbero* Farinas, à droite, avec Domingo Pau, au centre, à l'entrée du CFN).



Extraordinaire et émouvante vitalité de la musique populaire cubaine, qui sait se renouveler et rayonner sur le monde tout en restant fidèle à sa plus pure authenticité populaire !!! Les manifestations folkloriques traditionnelles, toujours très vivantes, cohabitent avec les démonstrations à vocation plus touristique ou les créations artistiques contemporaines dans une fertile et émouvante osmose.



Cette vitalité se manifeste sous différentes formes :

- L'existence de très nombreux groupes professionnels de Rumba et d'afro-cubain aujourd'hui en activité, comme à la Havane le CFN, *Yoruba Andabo* (photo ci-contre), *Les Muñequitos de Matanzas*, *Ban Rara* ou à Santiago, les compagnies *Cotumba* ou *Kokoye*, qui diffusent la culture cubaine à l'étranger à travers tournées et festivals ;



- Une scène rumbera très active, aussi bien à travers l'existence de lieux dédiés (Casa del Caribe à Santiago, Callejon de Hamel, Palacio de la Rumba et Samedis du CFN à La Havane...) que de festivals : Festival del Caribe, Festival de la Rumba et « Rumba mas larga » à Santiago de Cuba, festival Olorun de Camaguey, Festival *Wemilere* de Guanabacoa (photo ci-contre : le groupe *Kokoye* au Festival del Caribe) ;

- La multiplication des groupes folkloriques aficionados comme, entre tant d'autres, *Alafia* à la Havane (photo ci-contre) et *Rumba Aché* à Santiago de Cuba, où la transmission peut se faire vers les jeunes générations ;



- La multiplication des activités d'enseignement de la Rumba à destination tant du public cubain (centres culturels) que de celui des touristes aficionados. Encore hier presque clandestines, cette activité d'enseignement à destination des visiteurs étrangers commence à se structurer avec l'apparition d'écoles privées totalement légales, comme à la Havane le Estudio San Miguel ;



- La mode montante de la Rumba auprès du public international, attiré par cette approche festive et désinhibante de l'authenticité populaire. Aujourd'hui, la Rumba et l'afro-cubain figurent en bonne place de la plupart des festivals dits « de Salsa ». Ces genres ont même désormais leurs événements dédiés, comme le Festival de Guaguancó de Barcelone (photo ci-contre) ou le festival Rumba y Candela de Strasbourg. Il s'agit

cependant désormais, un peu comme le Tango d'ailleurs, d'un produit de loisirs « de niche », dépouillé de son ancien caractère marginal et transgressif et destiné à un public international d'aficionados cultivés venus de la classe moyenne.

- La reconnaissance de la Rumba comme expression culturelle à part entière (qui s'est aussi concrétisée son inscription en 2016 au patrimoine culturel de l'humanité par l'Unesco) ;

De plus en plus diffusée et appréciée dans la société cubaine comme à l'international, la Rumba est ainsi en passe d'achever son processus séculaire de transformation d'une pratique marginale et stigmatisée en un levier de reconnaissance artistique et de promotion sociale pour ceux et celles qui sont porteurs de sa tradition la plus authentique (photo ci-contre : cours de Rumba à la Havane).



Sources bibliographiques

- Acosta, Leónardo, 1983, "[La rumba, el guaguancó y el Tío Tom](#)", dans : *Del tambor al sintetizador*, Editorial Letras Cubanas, La Habana
- Barnet Miguel, 1966, *Biografía de un cimarrón*, ed. Letras Cubanas, 230 pages
- Betancourt Molina Lino, 2005, *La trova en Santiago de Cuba, apuntes históricos*, Andante Editorial
- Carpentier Alejo, 1946, *La música en Cuba*, Ed. Letras Cubanas, 2004 (première édition : 1946), traduction française *La musique à Cuba*, 1985, Éd. Gallimard, Paris
- Cortazar Octavio, 1992, *La última rumba de papa montero*, Cuba, Film de fiction musical, 57 minutes
- Cuba, La Habana, 186 pages
- Dalmace Patrick (a), *Mario Dreke*, www.montunocubano.com
- Dalmace Patrick (b), *Munquitos de Matanzas*, www.montunocubano.com
- Daniel Yvonne, 1995, *Rumba, dance and Social change in Contemporary Cuba*, Indiana University Press, 196 pages
- De Graaf Otto, 1992, « *Entrevista con "Cha Cha"* », [site poesia del pueblo](#)
- DeGraaf, Otto, 2009a, "*El nacimiento de la rumba*", [site poesia del pueblo](#),
- De Graaf Otto, 2009b, "*Una explicación de las letras*", chap 5 et 6, [site poesia del pueblo](#)
- De Graaf Otto, 1992, « *Entrevista con "Cha Cha"* », [site poesia del pueblo](#)
- Ecured.cu (a), *Alberto Yarini*
- Ecured.cu (b), *Yoruba Andabo*
- Ecured.cu (c), *Silvestre Méndez*
- English, T.J., 2007, *Havana Nocturne*, éd Harper, 396 pages
- García Airado Carlos Alberto, 2005, *La Leyenda del Son*, Film documentaire, Cuba, 24 minutes
- García, Roberto, 2009, *Compositores cubanos*, site <http://foro.cuandocalientaelsol.net/>
- Giro Radamés, 2007, *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, 4 tomes, ed. Letras cubanas.
- Hatem Fabrice, 2010, *Les six piliers de la musique populaire cubaine*, entretiens avec Yaima
- Hatem Fabrice, 2011a, *Domingo Pau, un maître de la danse afro-cubaine*
- Hatem Fabrice, 2011b, *A la source de la Salsa cubaine : la rueda de casino par ceux qui l'ont créée*
- Hatem Fabrice, 2013a, *Rey Cabrera : L'histoire du Son au bout des doigts*
- Hatem Fabrice, 2013b, *Luis Chacon « Aspirina » : une incarnation vivante du génie populaire cubain*
- Hatem Fabrice, 2015a, *Santiago de Cuba, aux sources du talent populaire*, documentaire vidéo
- Hatem Fabrice, 2015b, *La Havane Renaissance*, documentaire vidéo, 18 minutes
- Hatem Fabrice, 2015c *Introduction à la Rumba*, documentaire vidéo
- Hatem Fabrice 2016, *Johnson Mayet : au rythme chaleureux de la Rumba*, documentaire vidéo
- León Argeliers, 1984, *Del Canto y el Tiempo*, Editorial Letras Cubanas, 327 pages
- Linares Maria Teresa, 1974, *La música y el pueblo*, Colección música, Editorial Pueblo y Educación (Première réimpression : 1979), 215 pages
- More Robin, 2002, "Salsa and socialism", in *Situating Salsa*, ed. Lise Waxer, Routledge
- Musicubamyblo.blogspot, 2016, *Pedro Pablo Perez*
- Olivares Marcia, 2002, *Un rayo de luz - Arsenio Rodriguez*, film documentaire, Cuba, 30 mns env.
- Orovio Helio, 1981, *Diccionario de la música cubana, biográfico y técnico*, Editorial Letras Cubanas, la Habana, Cuba
- Peñalosa David, 2010, *Rumba Quinto*, éd. Bembe Books, 204 pages

Sublette Ned, [Rumba of Cuba](#), Site Web www.lameca.org/

Valdés Oscar, 1978, [La Rumba](#), film documentaire, Cuba, 20 minutes (extraits ?)

www.proyectosalohogar.com, [Prohibición del uso de Tambores, Barriles y/o Congas en Cuba](#)

Wikipedia (a), [Alberto Zayas](#)

Wikipedia (b), [Kiko Mendive](#)

Wikipedia (c), [Mongo Santamaria](#)

Wikipedia (d), [Tata Güines](#)

Wikipedia (e), [Lázaro Ros](#)