

Tango, Rumba, Putes et Voyous

**Une exploration des liens entre musiques afro-latines,
marginalité sociale et délinquance**

Par Fabrice Hatem

Sommaire

Introduction générale.....	3
Chapitre 1. Tango : du faubourg sordide aux coquettes milongas d'aujourd'hui	21
Chapitre 2. Rumba et musique afro-cubaine : des humbles solars de barrio aux congrès internationaux de Salsa	56
Chapitre 3. Le Jazz : des bordels de la Nouvelle Orléans aux clubs branchés du quartier Latin	110
Chapitre 4. Brésil : les liaisons troubles des écoles de Samba	142
Chapitre 5. Narcocorridos : Quand les musiciens mexicains chantent les exploits des trafiquants de drogue	160
Chapitre 6. Salsa : du barrio new-yorkais aux grands festivals internationaux	169
Chapitre 7. Salsa Colombienne : des bordels de Buenaventura aux nights-clubs branchés de Bogota	199
Chapitre 8. Hip-hop et Reggaetón : De la rage du ghetto aux vêtements de marque	224
Chapitre 9. Les personnages des marges dans la chanson afro-latine	255
Conclusion Générale. Musiques populaire afro-latines : diversité des pratiques et des expressions contemporaines	270

Introduction générale



Les relations entre les musiques populaires du Nouveau monde et les milieux marginaux ou délinquants constituent une réalité incontestable, qui a même joué un rôle fondamental dans l'apparition puis le développement de ces formes d'expression populaires. Le Tango est né dans les barrios mal famés de Buenos Aires tandis que la Rumba voyait le jour dans les solares misérables de Matanzas ; le Jazz des années 1930 et la musique cubaine des années 1950 doivent en partie leur épanouissement au mécénat intéressé de la mafia nord-américaine ; l'essor de la Salsa colombienne, dont les bordels de Buenaventura et de Cali ont constitué les berceaux, s'est appuyé sur le soutien des narcotrafiquants (illustration ci-contre : couple de Tango faubourien, fin du XIXème siècle).

Et pourtant, ce lien a été, selon les époques, occulté ou ravalé au rang d'anecdote. J'ai voulu dans ce livre rétablir la réalité des faits en rendant hommage à tous ces bienfaiteurs injustement oubliés des musiques populaires urbaines du Nouveau monde, à savoir les putes et leurs clients, les habitants pauvres des solares et des conventillos, les petits voyous et les maquereaux, les politiciens et les policiers corrompus, enfin les trafiquants de drogue et autres tenanciers de maisons de jeu.

Plus précisément, j'ai testé dans cet ouvrage l'hypothèse selon laquelle la plupart des musiques afro-latines du Nouveau monde, au-delà de leurs évidentes différences, auraient suivi des processus de développement structurellement similaires, articulés en trois phases principales :

1. Apparition du nouveau genre musical dans des marges urbaines déshéritées et stigmatisées, comme produit d'un phénomène de métissage entre différentes influences ethnoculturelles.
2. Diffusion - souvent avec le soutien de milieux criminels impliqués dans les activités nocturnes - vers l'ensemble de leur pays d'origine, où elles s'imposent progressivement comme la culture populaire dominante.
3. Enfin, transformation, après quelques crises de croissance ou quelques éclipses, en produits de loisirs globalisés qui conquièrent les pistes de danse du monde entier.

J'ai testé cette intuition sur neuf genres musicaux du Nouveau monde : Le Tango, le Jazz, la Rumba, la Samba, la Salsa Brava, La Salsa colombienne, les Narcocorridos, le Hip Hop et le Reggaetón. Les résultats obtenus valident en grande partie mon hypothèse de départ, même si chacun de ces genres connaît aussi une évolution spécifique lié aux conditions particulière de son apparition et de son développement : poids respectif des différentes influences ethno-culturelles, topographie urbaine, géographie et histoire des pays concernés, stade d'évolution actuellement atteint par le genre musical étudié...

Je vous propose donc de partir maintenant avec moi dans cet ouvrage à la découverte des similitudes profondes, qui, au-delà de leurs différences apparentes, unissent ces différents membres de la famille, constamment élargie et recomposée, des musiques afro-latines.

Préambule : Monsieur William à Santiago de Cuba



C'était à Santiago de Cuba, en juin 2011. La Fête du Feu battait son plein. A l'occasion de cette grande célébration populaire, sont organisés pendant plusieurs jours des défilés folkloriques auxquels participent toutes les écoles de danse de la ville (photo ci-contre). Ces festivités se terminent en apothéose par la cérémonie traditionnelle du *Quema el Diablo*, qui consiste à brûler une effigie du Diable dans le quartier d'Alameda, tout à côté du port. Dans ce lieu - une grande avenue longeant les quais et bordée de

vieilles maisons à arcades aujourd'hui très dégradées, et qui autrefois abritaient entrepôts et lieux de plaisir -, la fête battait son plein tous les soirs : familles en goguettes, vendeurs à la sauvette, marchands de gâteaux et de glace, spectacles rue le long des quais (photo ci-contre). J'aimais bien m'y rendre pour flâner avec mon appareil photo, en négligeant les avertissements de mes amis cubains : « *c'est dangereux ici, il y a des voyous, tu pourrais te faire voler, ne montre pas trop ton argent...* ». Mais bon, j'étais à Cuba, où il ne pouvait rien m'arriver de mal, comme chacun sait...



Le dernier soir de la Fête du Feu, j'étais tout de même rentré chez vers onze heures, rue Padre Pico, dans la partie de la vieille ville située derrière le quartier d'Alameda, juste au bas de la colline de Tivoli. Je me mis au lit assez tôt, mais, sur le coup d'une heure du matin, je me réveillai, et me parvins pas à me rendormir. Or, je savais que le chanteur Candido Fabre, idole des quartiers populaires de Santiago, devait donner un concert ce soir-là - ou plutôt cette nuit-là, car il commence habituellement à jouer très tard pour ne s'arrêter qu'au lever du soleil. Je décidai donc



de me rhabiller pour me rendre à son concert, en descendant les rues étroites et délabrées qui menaient de mon logis au paseo d'Alameda, situé à seulement quelques centaines de mètres de là.

En y arrivant, je trouvais un climat très différent de celui de l'après-midi, les familles tranquilles ayant été remplacées par des bandes de jeunes, la plupart noirs, formant une faune beaucoup plus agitée

(photo-ci contre : le quartier d'Alameda le soir de la Fête du Feu).



J'entre alors dans la foule, c'est-à-dire dans la gueule du loup ou plutôt du crocodile. Une cohue inimaginable. Tous les gens très serrés les uns contre les autres, se bousculant parfois à dessin, pour se provoquer. Les hommes, une bouteille de rhum à la main. Les femmes, aguicheuses, provocantes. On sent que les bagarres peuvent éclater pour un rien. Je suis pratiquement le seul blanc, avec à la main mon appareil photo. La

proie idéale. Je commence à sentir des mains baladeuses sur les poches de mon short.

Au début, je crois que c'est juste un incident isolé. Je m'approche de la scène et commence à prendre des photos de Candido Fabre. Je rencontre une fille qui trainait dans la journée près de la place Cespedes, où elle avait plusieurs fois tenté de me raccoler. Une jinetera, quoi !! Etrange de la retrouver là, non ?? Cette fois, emporté par l'atmosphère électrique de l'endroit, je la prends par la main et nous commençons à danser devant la scène. Sur cette photo, Candido Fabre semble nous regarder avec sévérité, elle et moi, avec son visage noble et dur.



Mais les palpations corporelles continuent, Tout d'un coup, je comprends qu'il faut que je parte de là, très, très, vite, si je ne veux pas rencontrer de gros problèmes dans les minutes suivantes. D'ailleurs, Candido Fabre a l'air de me le dire aussi : « *vas-t'en, le touriste blanc, c'est dangereux pour toi, ici* ». Alors, je laisse tomber ma Jinetera et je m'en vais. Je cherche à traverser la foule, mais elle est compacte. Maintenant, je me sens suivi, encadré par trois ou quatre types comme le gibier par un groupe de chasseurs. Je fais des circonvolutions pour leur échapper. Je traverse une, deux bagarres violentes. Je bouscule un couple en train de danser une sorte de mouvement de copulation. J'ai peur,

mais *en même temps*, je savoure l'énergie extraordinaire que se dégage de cette foule, semblable à une forêt tropicale ondulant au vent puissant de la voix vraiment magnifique de Candido Fabre. Ils lèvent les bras, balancent leurs corps tous ensemble. Mille voix jeunes et enthousiastes reprennent les refrains des chansons. L'ambiance est vraiment survoltée. Mais moi, je fuis mes poursuivants, un peu comme, dans les dernières scènes du film *Orfeo Negro*, la jeune fille fuyant la Mort pendant le Carnaval de Rio. Un autre Carnaval, justement !!¹



¹ Moins poétiquement peut-être, j'avoue que ma mésaventure santiaguera présente aussi quelques similitudes avec la chanson de Jean-Roger Caussimon, *Monsieur William...*



Je finis par semer mes poursuivants (imaginaires peut-être?). Je m'éloigne du concert. Mon sentiment à la vue du premier uniforme de police que je rencontre est à peu près semblable à celui du naufragé sur son radeau apercevant une île après quelques jours de dérive... Je jure de me plus jamais dire de mal de la police cubaine. Bref, en rentrant chez moi, je m'aperçois qu'on m'a quand même volé mes clés. Bon, moindre mal, ça aurait pu être

bien pire. Mes logeurs en sont quittes pour changer la serrure de la maison. Mais J'apprendrai plus tard qu'un type s'est fait descendre à coup de couteau au petit matin, tout près de l'endroit où je me trouvais.

Que m'était-il arrivé cette nuit-là ? En fait, *pour la première fois de ma vie*, j'étais sorti de mon monde habituel de danseur, celui des milongas confortables et des festivals de Salsa sécurisés, pour rentrer dans une autre, celui de la musique populaire des barrios marginaux. (photo ci-dessus : fête de favela au Brésil). Ce faisant, j'avais vraiment rencontré, *en chair et en os*, ces personnages mythiques qui m'avaient tant fait rêver : celui des putes vulgaires et des voyous habillés au couteau. Un monde dont, dans mes illusions de bobo anticonformiste, je me croyais proche parce que je dansais plus ou moins sur la même musique ; mais, qui, dans sa réalité, s'est révélé si hostile et dangereux pour moi que j'ai immédiatement cherché à la fuir sans retour.



Bref, je venais de me rendre compte qu'à côté des lieux et des routines « petites-bourgeoises » qui constituaient mon monde familier d'aficionado des danses afro-latines, celles-ci se pratiquaient aussi dans un autre univers, celui des barrios déshérités. Des lieux certes plus violents et plus vulgaires que ceux que je fréquentais habituellement, mais plus proches aussi par leur atmosphère des quartiers où naquirent ces musiques (photo ci-contre : Tango au Trocadéro).

Ce constat a constitué pour moi une inépuisable source de réflexions et de questionnements.



Comment se faisait-il que je ne connaisse réellement qu'une partie de l'univers social de la Salsa cubaine, culture à laquelle je croyais pourtant sincèrement appartenir corps et âme ? Par quel parcours historiques ces danses - Salsa, Tango, Rumba, Samba... - initialement nées dans les barrios déshérités du Nouveau monde, s'étaient-elles progressivement diffusées, quittant leur ghetto marginal pour être adoptées par les bourgeoisies des centre-ville de leur pays puis du monde entier ? Comment une musique de voyous peut-elle se transformer en danse de rupins ou d'intellos ? C'est de cet étonnement et de ces interrogations qu'est né ce livre, dont je vais maintenant vous présenter les hypothèses, les méthodes de travail et les principales conclusions (photo ci-contre : en entretien avec le regretté Juan Carlos Caceres, historien du Tango).

Exposé des motifs, hypothèses et méthode de travail

Le constat



Avant même mes mésaventures santiagueras, j'avais depuis longtemps été frappé par un certain nombre de similitudes entre les trajectoires historiques de la plupart des musiques afro-latines. Celles-ci, en effet étaient (presque) toutes apparues comme des cultures syncrétiques, nées du métissage de différentes influences ethnoculturelles, dans des marges urbaines déshéritées et stigmatisées, pour s'imposer ensuite - moyennant des compromis avec l'esprit de la société

dominante - comme culture populaire de référence dans leur pays, et enfin s'élancer, après quelques crises de croissance ou quelques éclipses, vers la conquête des pistes de danse « grand public » du monde entier en se transformant en musiques de loisirs globalisées (photo ci-contre : image du film *Our Latin Thing*, 1972).

En même temps, je me rendais bien compte, au-delà de ce canevas commun, de la grande diversité de ces genres, qu'il s'agisse des conditions de leur naissance, de leur expansion et de leur globalisation :

- *Poids respectif des différents apports ethnoculturels ayant conduit à la cristallisation du nouveau genre* : influences africaines ou européennes, rurales ou urbaines...

- *Diversité des berceaux originels* : Un port ? Une marge urbaine nouvelle née de la croissance de la ville ? Un ghetto historiquement situé au cœur même de celle-ci ? Un quartier réservé ?

- *Contribution respective des différents acteurs ayant permis à la nouvelle musique de franchir les frontières de son berceau marginal* : intellectuels et artistes d'avant-garde ; industrie musicale et des loisirs ; réseaux mafieux contrôlant les activités nocturnes ; politique culturelle d'Etat...

- *Nature des crises ayant affecté chaque genre en le contraignant à prendre des formes nouvelles pour survivre* : répression politique ou censure ; concurrence d'autres genres musicaux ; nécessité de renoncer à des traits de contre-culture trop marqués pour être acceptés par le grand public....

- *Enfin, situation actuelle de ces musiques désormais globalisées* : activité de loisirs grand public ayant rompu tous liens avec ses origines marginales ? Culture d'avant-garde réservée à un public restreint de connaisseurs ? Survivance ou non d'une contre-culture liée à ces genres dans les quartiers déshérités d'aujourd'hui ?... (photo ci-contre : Berlin Salsa Congress, 2014).



Il m'apparaissait donc utile de procéder à une analyse comparative des dynamiques historiques de ces différents styles musicaux pour faire la part de leurs similitudes et de leurs différences.

Les hypothèses



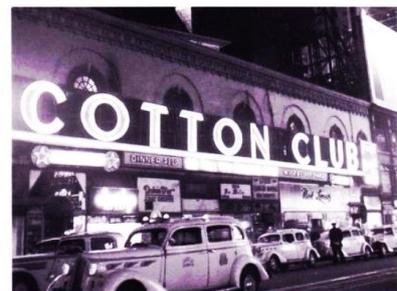
J'ai donc entrepris un travail de recherche fondé sur les trois hypothèses suivantes, découlant directement des observations liminaires exposées ci-dessus :

1) Au-delà de leurs apparentes différences, de nombreuses musiques du Nouveau monde - du Jazz au Tango en passant par la Salsa et la Samba - sont issues, à des degrés divers, d'un même processus d'interactions entre influences européennes et africaines. Elles appartiennent donc à la même famille élargie, constamment recomposée, et aux frontières particulièrement floues, de ce que j'appellerai dans la suite de ce livre les musiques afro-latines. Leur proximité en termes d'influences ethnoculturelles comme de milieux d'origine doit nécessairement se manifester, non seulement dans la ressemblance de leurs structures musicales, mais aussi dans certaines similitudes en matière de trajectoires historiques (image ci-contre : La Rumba, par Antonio Araujo).

2) Ces musiques vont ensuite progressivement s'éloigner de leur berceau originel, situé dans les marges stigmatisées de la société, s'imposant d'abord auprès des classes moyennes et aisées de leur pays comme genre de loisirs dominant, pour ensuite se globaliser. Mon hypothèse fondamentale consiste ici à tester l'idée d'un schéma en quatre phases (voir également schéma 1, page suivante) :

- Naissance d'une culture populaire issue d'un phénomène syncrétique au sein d'une population urbaine marginalisée et stigmatisée pour sa propension supposée à la violence et/ou la délinquance (« putes et voyous »), dont la nouvelle musique reflète en partie l'idiosyncrasie et est de ce fait l'objet d'un rejet de la part de la société dominante.

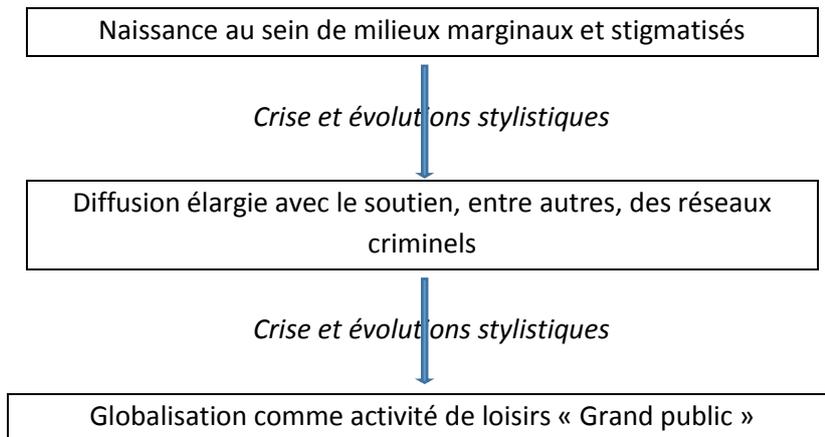
- Diffusion de cette musique vers l'ensemble de la société, moyennant le renoncement à ses aspects les plus dénigrés de contre-culture violente et vulgaire, et sous l'action de forces diverses où les milieux du crime organisé (« gangsters et night-clubs ») jouent un rôle d'autant plus important qu'ils contrôlent les lieux de loisirs nocturnes où elle est jouée et dansée (photo ci-contre : le Cotton Club, New York, années 1930).



- Globalisation sous l'influence de l'industrie des loisirs, accompagnée d'une nouvelle transformation des formes musicales et des pratiques sociales, de manière à rendre cette activité compatible avec le style de vie et les attentes des classes moyennes du monde entier (« festivals et stages de danse »).

- Ce cycle d'évolution, s'étendant en général sur l'ensemble du XXème siècle (ou de la seconde moitié de celui-ci pour les genres les plus récents) étant également ponctué de crises récurrentes liées à la nécessité pour le genre d'évoluer pour s'adapter aux attentes de ses nouveaux publics successifs.

Schéma 1
Le cycle des musiques populaires urbaines afro-latines



3) Ce schéma général ne reflète évidemment que de manière partielle l'évolution spécifique de chacun des genres, liée, entre autres facteurs, à la diversité des milieux sociaux et ethniques dans lesquels ils apparaissent puis se développent, et à l'histoire (sociale, économique, politique, etc.) des pays concernés (Cuba, Etats-Unis, Argentine, Mexique, Colombie, etc.).

La méthode et ses limites

Pour tester la valeur de ces hypothèses, j'ai longuement hésité, tant sur le champ de mon étude que sur ma méthode de travail.

Champ de l'étude. Au départ, ma démarche était limitée à une comparaison entre trois genres que je connaissais déjà, pour les avoir longuement fréquentés, à différentes époques de ma vie : le Tango, la Salsa et le Jazz. Toutes trois appartiennent effectivement au champ que j'avais délimité au départ : des musiques urbaines, résultant d'un syncrétisme afro-européen, et ayant progressivement acquis un rayonnement mondial à partir de leurs origines marginales. Il m'est cependant rapidement apparu que cette liste, à la fois trop limitative et trop générale, devait être élargie et raffinée, pour trois raisons :

- Tout d'abord, parce que deux autres grands genres afro-latins, à savoir la Samba et le complexe des musiques cubaines et afro-cubaines, devaient nécessairement y être inclus du fait de leur importance historique et de leur rayonnement culturel.
- Ensuite, parce que le terme « Salsa » est lui-même trop général pour refléter la diversité des idiosyncrasies nationales. C'est pourquoi j'ai choisi d'analyser de manière spécifique le cas de la Salsa colombienne, à la trajectoire si particulière.
- Enfin, parce que deux genres musicaux plus récents m'ont semblé mériter, du fait notamment de leur caractère très marqué de sous-culture des marges, une analyse à part entière, même s'ils ne se raccordent que de manière périphérique à la grande famille des musiques afro-latines : d'une part le complexe Hip-Hop / Reggaetón, d'autre part les narcocorridos mexicains.



C'est ainsi que j'ai finalement constitué la liste des huit genres musicaux qui font l'objet de cet ouvrage : Tango, Jazz, Salsa nord-américaine et portoricaine, Salsa Colombienne, Rumba et Afro-cubain, Hip hop et Reggaetón, Narcocorridos, Sambas.

J'ai par ailleurs également beaucoup hésité sur l'angle d'approche et la démarche générale de ce livre. J'ai par exemple longtemps caressé l'idée d'un roman ou plutôt d'un ensemble de nouvelles, privilégiant ainsi une écriture romancée et poétique, avant de me replier (au moins dans un premier temps) sur une démarche plus objectiviste, fondée sur le recueil et l'analyse des faits (photo ci-contre : devant mon ordinateur).

J'ai également hésité entre une approche synthétique, combinant des exemples et analyses relatives aux différents genres pour tester séparément la valeur de chacune de mes suppositions, et une série de monographies séparées - sur le Tango, le Jazz, etc. - où serait à chaque fois globalement discutée la pertinence de mon corps d'hypothèses pour différents type de culture populaire. C'est cette seconde voie que j'ai finalement choisie, dans la mesure où elle permet de restituer de manière plus vivante le destin original des différents genres étudiés.

Concernant mon travail d'investigation proprement dit, il s'est essentiellement appuyé sur trois sources : 1) l'important corpus déjà réuni par mes soins à l'occasion de mes recherches antérieures notamment sur le Tango, la Salsa et la musique cubaine ; 2) de nombreuses lectures complémentaires, particulièrement sur les genres encore mal connus de moi, tout particulièrement le Hip Hop, la Samba et les Narcocorridos² ; 3) des entretiens avec des spécialistes des différents genres étudiés.

Tout en étant bien conscient des limites de ma démarche - liées notamment à l'insuffisance des enquêtes de terrain et à l'absence d'un travail d'archives original - je pense que l'ouvrage que j'ai ainsi réalisé présente une triple utilité :

- Tout d'abord parce qu'il met effectivement en lumière les troublantes similitudes de trajectoire qui rapprochent les différents rejetons de la famille musicale afro-latine - pour faire simple, de leur barrio ou ghetto originel vers la reconnaissance nationale puis la diffusion mondiale ;
- Ensuite parce qu'il s'agit d'un outil original de découverte transversale des cultures populaires latino-américaines, dont l'efficacité est encore accrue par l'utilisation systématique de liens vers des documents annexes (fiches de lectures, articles, vidéos, extraits de films..). Le lecteur dispose ainsi d'une sorte de « Panoptikon » qui lui permet de « circuler » entre les différents modes d'expression, faisant à son gré des incursions vers l'un ou l'autre, à partir du fil directeur constitué par l'ouvrage.
- Enfin, parce que, abondamment illustré et truffé d'anecdotes distrayantes et de développement instructifs, il offre la possibilité de s'instruire tout en se divertissant.

² Voir le [chapitre annexe](#) de cet ouvrage consacré à une bibliographie commentée.

Un résumé des principales conclusions de l'ouvrage

Résumons maintenant les principales conclusions de l'ouvrage, afin de vérifier si elles confirment ou non mes hypothèses de travail pour chacun des genres étudiés.

Tango : de l'arrabal sordide aux coquettes milongas d'aujourd'hui



Le cas du Tango illustre assez bien le « modèle de base » exposé ci-dessus, même si l'on ne peut trouver de preuves convaincantes du rôle d'éventuels réseaux criminels dans sa diffusion vers l'ensemble de la société argentine au cours des années 1920.

C'est en effet dans les marges urbaines déshéritées des villes du Rio de la Plata, dont l'expansion rapide est nourrie par un flux d'immigration massif en provenance des pays européens, que naît le Tango à la fin du XIX^{ème} siècle. Musique syncrétique reflétant la diversité des populations qui s'agglutinent alors dans les faubourgs de Buenos Aires et de Montévidéo, le 2X4 associe au lointain écho des rythmes africains et des payadas gauchos le sentimentalisme lyrique des italiens, le sens hispano-andalou de la tragédie amoureuse, la nostalgie des violons juifs d'Europe centrale, la plainte rauque du bandonéon allemand – mélange auquel s'ajoutera plus tard un zeste d'élégance et d'esthétisme parisien (photo ci-dessus : duo de Tango, Buenos Aires, début du XX^{ème} siècle). Il se joue dans les cafés et les pulperias, les académies de danse, les patios de conventillos, et bien sur les très nombreuses maisons closes qui pullulent à Buenos Aires à la fin du XIX^{ème} siècle. Un univers pauvre et violent, en marge de la société dominante, où pullulent voyous de toutes sortes et prostituées. Des thèmes obscènes, une langue vulgaire, des lieux de débauche, une danse lascive, telle est encore l'image du Tango au début du XX^{ème} siècle. Et cette musique portera longtemps aux yeux de la société dominante les stigmates de ses origines plébéiennes et immorales.

Le 2X4 sera cependant peu à peu adopté par les milieux populaires bien-pensants, puis par la classe moyenne en émergence, enfin par la grande bourgeoisie portègne au cours des années 1920. Dépouillé du caractère transgressif de ses origines, il s'éloigne alors des milieux marginaux de son enfance - eux-mêmes d'ailleurs en voie de disparition –, pour acquérir une respectabilité nouvelle. Il est alors accepté par toutes les strates de la société argentine, attirant même l'intérêt des milieux intellectuels et artistiques, pour devenir un symbole de l'identité culturelle du pays.

Contrairement au cas du Jazz nord-américain, on ne peut trouver trace d'un rôle important des réseaux criminels dans ce processus d'expansion du Tango. Il n'en reste pas moins que les entrepreneurs de spectacle et les propriétaires de cabaret qui jouèrent un rôle central dans sa diffusion ne furent pas toujours parfaitement en règle avec la morale et avec la loi, entretenant souvent des liens occultes avec toutes sortes d'activités peu recommandables, comme la traite des blanches et la prostitution.

Après une période de déclin entre 1950 et 1980, le Tango renaît ensuite sous la forme d'une musique et d'une danse de loisirs globalisées, séduisant désormais les classes moyennes cultivées du monde entier, mais par contre assez coupée des milieux populaires argentins et dont les origines marginales sont désormais réduites à la seule dimension du mythe.

Jazz : des maisons closes de Storyville aux clubs avant-gardistes du Quartier latin



Le cas du Jazz ne reflète que dans les premières phases de son histoire le « modèle de référence » exposé dans l'introduction de ce livre. S'il trouve bien ses origines, comme la quasi-totalité des musiques afro-descendantes du Nouveau monde, dans des milieux marginaux et stigmatisés, si son développement doit ensuite beaucoup au soutien de groupes mafieux, ce genre a par contre connu à l'époque contemporaine une évolution originale par rapport à celle de la plupart des musiques afro-latines, empruntant la voie d'une démarche de recherche et d'avant-garde plutôt que celle d'une musique de loisirs « grand public » (photo ci-contre : Charlie Parker).

Né d'un métissage entre les traditions musicales noires du sud des Etats-Unis et celles des populations créoles de la Nouvelle Orléans, le Jazz trouva son principal berceau, au début du XXème siècle, dans les bordels et les salles de danse du quartier réservé de Storyville. Il constitue alors l'exemple même d'une musique des marges, décriée par les milieux bien-pensants à la fois pour ses origines raciales (mélange de musiques noire et créole), pour le manque supposé de connaissances musicales de ses interprètes instinctifs, et bien sûr pour son lien avec les activités de débauche, de prostitution et la violence qui les entoure.

Après la fermeture de Storyville, le Jazz dut largement sa diffusion dans les grandes villes américaines au soutien des mafias juive et sicilienne. Celles-ci embauchèrent alors, pour animer les innombrables night-clubs qu'elles ouvrirent au cours des années 1920 à New York, Chicago puis Kansas City, de très nombreux musiciens noirs de Jazz, permettant ainsi à leur inventivité artistique de s'épanouir et à leur talent de rayonner sur la scène nocturne (photo ci-contre : Louis Armstrong et son orchestre, années 1920).



Mais si dans les deux premières phases de son existence, le Jazz semble ainsi confirmer entièrement mon hypothèse de travail initial, il suit ensuite un parcours très particulier. Il est efféminé et déstabilisé à la fin des années 1930 par la fermeture en masse des night-clubs mafieux puis concurrencé par de nouvelles musiques de danse (Jitterbug, puis Mambo et Rock dans les années 1950...). La crise des « Big bands » au cours des années 1940 conduit alors à une multiplication des petites formations de Jazz, dont beaucoup s'orientèrent, au cours des décennies suivantes, vers une musique de recherche.



Au lieu de se transformer en musique de divertissement « mainstream » destinée au grand public des bals populaires, le Jazz devient alors une contre-culture élitiste, destinée à un public restreint de mélomanes, et largement coupée (sauf à travers une référence afro-centrique revendicative et mythifiée) des milieux populaires. Et ce n'est qu'à travers son influence indirecte – quoique qu'incontestable – sur d'autres styles musicaux comme le Funk ou la Pop qu'il parvient aujourd'hui à conserver une forme de contact avec le grand public (photo ci-contre : Dizzie Gillespie et Chano Pozo).

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



L'histoire des musiques de loisir cubaines - notamment celles ayant des racines africaines - reflète assez bien le modèle général exposé ci-dessus : naissance au marges de la société, rôle des réseaux criminels dans le processus de projection vers la scène de loisirs nationale, enfin transformation en commodité de loisirs globalisée au cours des dernières décennies. Mais les aléas de l'histoire cubaine - en particulier l'impact de la révolution castriste - ont également imprimé une marque profonde et originale sur son devenir (photo ci-contre : Rumba à Santiago de Cuba).

Plusieurs des plus beaux fleurons de la musique populaire cubaine – à commencer par la Rumba - sont nés, à la fin du XIX^{ème} siècle de la confluence d'influences africaines et européennes dans les quartiers pauvres des grands ports cubains - Matanzas, la Havane ou Santiago - où s'entassaient, dans des solars misérables, noirs récemment libérés de l'esclavage et blancs ou mulâtres pauvres. Des quartiers déshérités où bien sûr, étaient présentes toutes les pathologies sociales liés à la misère : alcoolisme, petite délinquance, violence et prostitution. La Rumba, comme le folklore afro-cubaine, est longtemps restée de ce fait une musique stigmatisée et rejetée par la bonne société.

La diffusion élargie de ces musiques des marges vers l'ensemble de la société cubaine puis vers l'étranger à partir des années 1930 fut ensuite largement liée à l'accession de la Havane au statut de capitale internationale des loisirs nocturnes. Un fait lui-même en partie imputable, surtout dans les années 1950, à l'action de la mafia nord-américaine, avec ses investissements massifs dans les hôtels, les casinos et les boîtes de nuit de la Havane. La musique de divertissement cubaine va alors connaître une extraordinaire période de vitalité et de rayonnement, qui se manifeste notamment par une profusion de nouveaux styles musicaux : Son urbain, Mambo, Cha-Cha-Cha, etc.

Après une longue période de marginalisation liée à l'isolement politique de l'île après la révolution, la musique cubaine a recommencé depuis 20 ans à rayonner sur les scènes de danse du monde entier. Mais elle a revêtu ce faisant des formes très originales, largement liées au contexte institutionnel issu de la révolution castriste. Celle-ci a en effet eu sur le devenir de la musique de loisirs du pays une influence importante, à la fois négative et positive. D'un côté, elle a brutalement brisé au début des années 1960 son dynamisme et son rayonnement international en démantelant l'industrie cubaine des divertissements nocturnes et en rompant les liens avec son principal débouché naturel, les Etats-Unis. Mais elle a également promu l'expression du folklore populaire cubain, considéré par les autorités castristes comme un contre-feu idéologico-culturel à la domination de l'industrie des loisirs nord-américaine.

A l'heure de sa renaissance internationale, la musique cubaine de loisir 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.

Samba et Baile Funk : des liens troubles avec les narcotrafiquants



A priori, le parcours historique de la Samba semble tout à fait correspondre à la « trajectoire théorique » décrite au début de cet article. Née à l'aube du XX^{ème} siècle dans les quartiers noirs pauvres de Rio de Janeiro, les morros, elle a été adoptée au cours des années 1920 et 1930 par l'ensemble de la société brésilienne qui en fait un symbole de son identité, avant de devenir un produit de promotion touristique destiné au public du monde entier (photo ci-contre : carnaval de Rio). Mais sa trajectoire historique présente également quelques fortes spécificités par rapport à mon « modèle de référence ».

D'abord parce que des signes - certes ambigus - d'intégration raciale se sont manifestés de manière plus précoce dans la société brésilienne que dans celles de pays voisins comme l'Argentine et Cuba, aussi bien sur le plan social que culturel : influence et visibilité relativement anciennes de certaines musiques d'origine africaine ; reconnaissance par les intellectuels modernistes, dès le début du XX^{ème} siècle, de la contribution afro-brésilienne à la formation de l'identité nationale ; intégration relativement poussée des quartiers noirs de Rio, avec leur embryon de classe moyenne intellectuelle et artistique, au reste de la ville dès le début du XX^{ème} siècle.....

Ensuite, parce que la diffusion élargie de la Samba au cours des années 1930 et 1940 doit beaucoup à la volonté des autorités politique de l'utiliser comme vecteur d'affirmation d'une identité brésilienne en gestation. Cette reconnaissance et ce soutien institutionnel entrent en contraste frappant avec la stigmatisation dont les expressions afro faisaient encore l'objet à la même époque dans des pays comme Cuba ou la Colombie. Ils peuvent aussi expliquer que le rôle des réseaux mafieux dans la diffusion de cette musique vers l'ensemble de la société ait été moins marqué que ne ce fut par exemple le cas pour le Jazz aux Etats-Unis dans les années 1920.

Reconnue comme une expression d'une grande richesse artistique par l'avant-garde moderniste des années 1920, largement diffusée par les maisons de disques, et surtout adoptée comme le symbole même de l'identité brésilienne par le gouvernement nationaliste de Getulio Vargas qui subventionne ses écoles, la Samba s'impose alors quasi-naturellement, avec ses défilés de carnaval, comme l'une des principales expressions de la culture populaire brésilienne... Un état des choses qui dure encore aujourd'hui...

Oui mais... c'est justement au cours de ces dernières années que se sont révélés les liens troubles entre l'univers musical des favelas et le crime organisés. Ceux-ci empruntent de multiples canaux, depuis les concerts donnés par les artistes dans les fêtes des narcotrafiquants, jusqu'au mécénat dont ceux-ci font profiter les écoles de Samba, moyennant une complicité plus ou moins active dans leur trafic. Quant aux Baile Funk et Proibidao, grandes fêtes de rue dont la musique est à mi-chemin de la Samba et du Hip Hop, ils subissent fortement l'influence des gangs locaux, qui trouvent là le moyen d'accroître leur prestige auprès de la population des Favelas. La Samba fournit donc l'intéressant contre-exemple d'une musique moins marginale que d'autres à ses débuts, diffusée ensuite vers l'ensemble de la société sans appui majeur des réseaux criminels, mais qui continue par contre d'entretenir avec ceux-ci, bien longtemps après qu'elle ait définitivement accédé à une reconnaissance sociale généralisée, des liens qui, pour être cachés ou niés, n'en sont pas moins étroits.

Hip-hop et Reggaetón : De la rage du ghetto aux vêtements de marque



Le Hip Hop et son petit frère latino le Reggaetón sont, certes, des musiques rebelles, nées, au cours des années 1970 et 1980, dans différents quartiers pauvres du Nouveau monde où les populations noires étaient majoritaires : Trenchtown à la Jamaïque, Santurce à Portorico, Bronx à New York, puis Compton à Los Angeles. Revendicatives, violentes, transgressives, exprimant les frustrations et les rêves de populations déshéritées, elles ont suscité des polémiques en raison du caractère souvent outrancier et provocateur de leurs paroles. De ce fait, leur diffusion s'est au départ appuyée sur des réseaux parallèles avant de susciter l'intérêt des « majors » de la distribution musicale (photo ci-contre : b-boys à New York, années 1970).

Le parcours historique de ces deux genres musicaux présente cependant plusieurs caractéristiques originales par rapport au modèle de référence présenté au début de ce livre. La première est liée au contexte de revendication politique qui sert de toile de fond à l'apparition du Hip hop vers 1970, et qui n'a pas son équivalent dans les quartiers marginaux de Matanzas ou de la Nouvelle-Orléans au début du XX^{ème} siècle. La seconde tient à la nature de l'environnement urbain qui leur a servi de berceau. Certes, il s'agit de quartiers stigmatisés, avec leur concentration de populations exposées à toutes sortes de pathologies sociales. Mais Le Bronx et Compton possèdent aussi la caractéristique d'être situés au cœur de très grandes métropoles modernes, à proximité immédiates d'industries des loisirs parmi les plus influentes du monde.

De ce fait, si le Hip hop et le Reggaetón naissent bien de la créativité spontanée de populations marginales, ils vont ensuite pouvoir tout naturellement s'appuyer sur le réseau des radios alternatives et des labels indépendants pour commencer à se diffuser auprès du grand public, avant de susciter l'intérêt des majors de la distribution musicale. Pas besoin pour cela d'un quelconque soutien des gangsters, comme ce fut le cas du Jazz des années 1920 ou de la musique cubaine des années 1950. Un éloignement d'autant plus paradoxal que le Hip hop justement – tout particulièrement dans son sous-genre Gansgta, pratique souvent l'outrance dans des textes mettant en scène la violence, la sexualité machiste et l'appel à la révolte contre le système établi.

Les voies par lesquelles le Hip Hop et le Reggaeton s'intègrent au corpus des musiques « mainstream » revêtent également des formes originales : certes, on trouve comme ce fut le cas pour le Tango une tendance – surtout dans le Reggaetón – à gommer le caractère violent de la musique et des textes, désormais parfois transformés en quasi-balades sentimentales. Mais il s'agit cependant là d'un fait assez minoritaire. Au contraire, il semble que les producteurs de ces genres musicaux, au lieu de chercher à « gommer » progressivement leurs caractères transgressifs, l'utilisent comme un atout commercial pour séduire une jeunesse instinctivement rebelle.

Hip hop et Reggaetón n'en rejettent pas pour autant – à l'exception d'un « Rap engagé » minoritaire – les valeurs de la société de consommation. Bien au contraire, ils se les sont largement appropriées, la possession et l'exhibition parfois ostentatoire d'objets de marque et de femmes désirables constituant l'un des leitmotifs des chansons et des vidéos du genre.

Salsas Brava et Romantica : du barrio new-yorkais aux grands festivals internationaux



Bien que née comme eux dans les barrios pauvres d'une grande ville du Nouveau monde, la Salsa présente par rapport au Tango et la Rumba une importante différence. En effet, ces deux genres musicaux trouvèrent leur berceau dans des quartiers périphériques, habités par des populations marginales presque entièrement coupées de l'élite culturelle et sociale de leur ville, et pratiquant un art au départ instinctif. Le barrio de naissance de la Salsa, Spanish Harlem, est au contraire localisé en plein cœur de l'agglomération new-yorkaise. Il possède une tradition musicale relativement ancienne qui se manifeste par la présence de nombreux artistes de formation académique. Enfin, il est situé à proximité géographique immédiate de l'une des plus puissantes industries musicales de la planète, ainsi que d'une zone de loisirs nocturnes particulièrement active et solvable³ (photo ci-contre : Concert de la Fania à New York, 1971).

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

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

³ Considérée sous cet angle, la Salsa est d'ailleurs fort proche du Hip Hop. Ces deux musiques sont en effet nées presque simultanément, dans des quartiers très voisins (Spanish Harlem pour l'une, Bronx pour l'autre) et au sein de populations de profils extrêmement proches. Mais si les deux musiques sont issues de mouvements simultanés de métissages ethnoculturels, même si les deux ont pour but essentiel de faire danser des jeunes pauvres aux frustrations et aux aspirations assez proches, elle prennent par contre des chemins esthétiques radicalement différents : le Hip Hop utilise en effet les ressources des technologies modernes pour créer un fond sonore tiré du remixage de musiques existantes, tandis que la Salsa s'inscrit pleinement dans la tradition caribéenne de la musique vivante.

Salsa colombienne : des bordels de Buenaventura aux night-clubs branchés de Bogota



La Salsa Colombienne présente par rapport aux genres précédents une importante particularité. C'est en effet la seule qui ne soit pas née dans le pays auquel elle s'identifie désormais, mais provient d'un processus d'enracinement d'influences étrangères. Et ce sont justement des lieux populaires, voire mal famés, qui ont servis de cadre à ce phénomène. Entre les années 1930 et 1960, la musique tropicale a en effet pénétré en Colombie par les ports du pays où les marins de passage apportaient les derniers disques cubains pour venir les danser avec les putains des quartiers réservés. Dans toutes des grandes villes de l'intérieur, comme Cali, Medellin ou Bogota, les « zones de tolérance », avec leurs voyous, leurs prostituées, leurs cafés louches et leur clientèle interlope, ont également joué le rôle d'incubateurs des musiques tropicales en Colombie.

Puis se produit, à partir des années 1950, un autre phénomène qui va avoir des conséquences directes sur l'adoption de la Salsa par le pays. Un mouvement migratoire massif conduit en effet à cette époque à une croissance urbaine extrêmement rapide. Et les populations qui s'agglutinent alors dans les marges urbaines déshéritées de Bogota, de Medellin, et surtout de Cali vont s'approprier avec enthousiasme la Salsa, qui reflète si bien leur propre sensibilité de déracinés, avides de nouvelles formes d'expression (photo ci-dessus : Feria de Cali, années 1970).

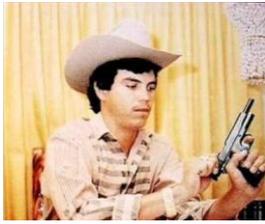
Jusqu'au milieu des années 1970, la Salsa colombienne est donc une musique d'essence profondément populaire, associée dans l'esprit du public bien-pensant, au mieux à la misère des quartiers pauvres de la périphérie, au pire à la débauche des quartiers réservés. Ce n'est qu'à la fin de cette décennie qu'elle va commencer à sortir de ses ghettos pour s'imposer comme musique de référence dans toutes les grandes villes colombiennes, tout particulièrement à Cali.

Parmi les différents acteurs de ce processus, une catégorie retiendra plus particulièrement ici mon attention. Les narcotrafiquants vont en effet jouer un rôle important dans la diffusion de la Salsa dans le pays à travers divers canaux : ouverture de boîtes de nuit, tournées de groupes étrangers, embauche de musiciens locaux pour animer leurs « narcofiestas »...

Le trafiquant de drogue caleño Larry Landa, passionné de Salsa, joua en ce domaine un rôle précurseur à partir du milieu des années 1970. Il sera suivi, un peu plus tard, par les membres du Cartel de Cali, qui multiplieront les boîtes de nuit luxueuses et prendront le contrôle de plusieurs radios, tout en entretenant des liens étroits avec plusieurs orchestres connus. Ils vont à cette occasion imprimer leur marque sur le style de la Salsa colombienne, qui perd quelque peu à cette époque le caractère populaire de ses origines pour adopter les signes d'une richesse ostentatoire.

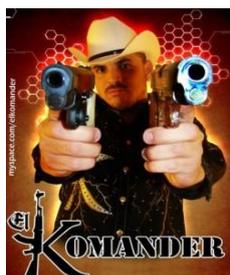
La Salsa colombienne traversera ensuite, vers la fin des années 1990, une période de crise et de déclin, essentiellement liée à la concurrence de nouveaux styles musicaux, mais à laquelle la chute de ses puissants protecteurs mafieux n'est pas non plus étrangère. Aujourd'hui en partie sorti de ces difficultés, ce genre musical focalise l'intérêt d'une grande variété de publics, depuis les intellectuels branchés amateurs de Latin Jazz jusqu'aux habitants des quartiers populaires.

Narcocorridos : quand les musiciens chantent les exploits des trafiquants de drogue



Il peut sembler a priori discutable d'introduire les Narcocorridos, genre qui musicalement n'a rien à voir avec l'influence afro, dans un livre ayant pour objet les musiques afro-latines. La raison de ce choix tient au fait que ce style constitue un exemple particulièrement clair des liens existant entre certaines musiques populaires du nouveau monde et activités délinquantes. Apparus au cours des années 1970 dans le nord-est du Mexique (avec quelques antécédents remontant jusqu'aux années 1930), ils constituent une sous-catégorie des Corridos mexicains traditionnels, chansons évoquant sur des rythmes de Rancheras et de Polkas des faits divers ou des personnages marquants de la région. Leur spécificité tient à ce qu'ils se focalisent sur les faits gestes des trafiquants de drogue, en célébrant leur courage, leur esprit rebelle, leur machisme violent, leur réussite sociale et leur richesse ostentatoire (photo ci-contre : le chanteur Chalino Sanchez, un des fondateurs du genre).

Ces « Narcocorridos » possèdent trois caractéristiques qui révèlent à quel point de mode de vie et le système de valeur des « narcos » ont profondément influencé la société des certains pays latins, du Mexique à la Colombie. Tout d'abord, ils sont extrêmement appréciés au sein même des populations dont on aurait pu penser a priori qu'elles ont à se plaindre de la violence et de l'immoralité des narcos. Un fait qui montre à quel point ceux-ci ont atteint le statut d'idoles populaires. Leur courage, leur esprit rebelle, leurs qualités d'hommes d'action, leur réussite financière et leur générosité sont ainsi mises en valeur, pour la plus grande joie des auditeurs, à travers mille anecdotes et portraits souvent inspirés de faits divers et de personnages réels (photo ci-contre : le chanteur Jorge Hernandez, du Groupe *Los Tigres del norte*).



Ensuite, les musiciens entretiennent avec les trafiquants, héros de leurs chansons, des relations si étroites et ouvertes qu'elles n'en sont même plus troubles : payés par eux pour composer des chansons en leur honneur, ils bénéficient souvent pour cela d'informations de première main sur les « faits d'armes » (c'est-à-dire les crimes) dont ils content l'histoire dans leurs textes. Etant souvent eux-mêmes d'anciens délinquants, ils continuent à éprouver pour le style de vie macho et violent de leurs idoles et protecteurs une attirance qu'ils ne cherchent nullement bien au contraire, à cacher.

Enfin, - fait fort inquiétant pour l'état de santé mentale de la société mexicaine -, le répertoire de ce genre, loin de s'assagir avec le temps, semble connaître, avec l'apparition de nouveaux groupes comme *Los Sanguinarios del M1* ou *Los Buknas de Culiacán*, une sorte de surenchère dans la violence, qui malgré la censure dont ils sont l'objet, ne les empêche nullement de jouir des faveurs de leur public. Au point qu'on a parfois le sentiment terrifiant, avec ce genre musical, d'explorer une société aux frontières de la folie collective, assistant avec une sorte de jouissance suicidaire à sa propre auto-destruction (photo ci-contre : le chanteur El Komander).

Les personnages des marges dans la chanson afro-latine



Issues des marges défavorisées de la société, initialement interprétées dans toutes sortes de lieux mal famés, puis largement diffusées avec le soutien plus ou moins direct de réseaux criminels, les musiques afro-latines expriment leur statut de contre-culture dans les paroles de leurs chansons. Les putains, les voyous, les gangsters, les rebelles, les victimes d'un ordre social oppressif y tiennent donc une place importante. Et les lieux de relégation où vivent ces anti-héros - de l'arrabal

portègne au ghetto nord-américain en passant par le solar cubain - ont naturellement servi de cadre à cette poésie (illustration ci-contre : compadrito argentin).

Quant à la langue des chansons elle-même, elle emprunte de nombreuses expressions aux jargons typiques de ces quartiers, dont le vocabulaire hétéroclite et vigoureux reflète la diversité ethnique des populations qui les habitent ainsi que leur situation de distance vis-à-vis de la société dominante.

J'ai tenté dans le dernier chapitre de cet ouvrage un survol de cette poésie des voleurs et des bas-fonds. Pour mieux souligner le fait qu'au-delà de leur diversité apparente, les différentes musiques afro-latines se rattachent à mon sens à la même racine commune et ont suivi des trajectoires historiques assez parallèles, j'ai aboli dans cette analyse les barrières de genre, en mélangeant volontairement les chansons de Tango, de Rumba, de Samba, de Salsa, de Hip Hop ou de Jazz (illustration ci-contre : la Conga cubaine, par Oscar Garcia Rivera).



Bien sûr, cette poésie des marges ne constitue qu'un sous-ensemble minoritaire de la chanson afro-latine. Le répertoire du Tango, de la Rumba ou du Jazz n'est pas seulement composé de couplets argotiques en l'honneur des voyous. Au sein même de leur berceau populaire, l'aspiration à l'élégance du langage, le goût pour les thèmes romantiques sont déjà présents. Et la diffusion de ces musiques vers l'ensemble de la société s'accompagne fréquemment d'une mutation radicale de leur

corpus littéraire, qui abandonne son caractère plébéien pour revêtir les habits nouveaux d'une sentimentalité lyrique désormais exprimée dans une langue décente voire recherchée (photo ci-contre : Carlos Gardel). Sauf lorsqu'une tendance « revival » conduit justement à vouloir retrouver, depuis les salons confortables où cette musique est désormais écrite et écoutée, les « authentiques » accents rebelles de ses origines...

Diversité et similitudes des scènes afro-latines d'aujourd'hui



J'ai voulu montrer dans ce livre qu'en dépit de leurs diversité, les trajectoires historiques des musiques afro-latines possèdent un certain nombre de traits structurels communs : naissance dans un quartier mal famé où s'entasse une population pauvre et métissée, expansion vers l'ensemble de la société souvent favorisée par le soutien de milieux criminels impliqués dans les activités nocturnes, crises de croissance impliquant la nécessité pour cette musique de se dépouiller de son caractère marginal pour séduire un public mieux intégré socialement, enfin mouvement d'internationalisation / globalisation où les industries musicales et du spectacle jouent un rôle central (photo ci-contre : conventillo à Buenos Aires au début du XXème siècle).

Bien entendu, ce schéma général ne s'applique nullement de manière automatique, chaque genre musical connaissant une évolution spécifique lié aux conditions de sa genèse et de son développement. Les réseaux mafieux, par exemple, n'ont joué qu'un rôle très limité pour la diffusion du Tango dans le Buenos Aires des années 1920 comme de la Salsa dans le New York des années 1970. Les morros noirs de Rio de Janeiro où naît la Samba au début du XXème siècle sont certes des quartiers populaires, mais ils sont relativement bien intégrés – en tout cas mieux que certaines favelas d'aujourd'hui – dans le reste de la ville. La trajectoire de la musique cubaine de loisirs est profondément réorientée par la révolution castriste, dans un sens profondément original où le riche folklore populaire du pays sert d'humus à l'invention de rythmes contemporains sans être pour autant dénaturé. Le Hip Hop parvient à élargir son public au-delà des frontières du ghetto sans se dépouiller de son caractère transgressif et violent.

L'état actuel de ces musiques et la nature de leur public est également extrêmement variable. Le Tango a totalement rompu avec ses origines plébéiennes pour devenir une danse de loisir pratiquée par les classes moyennes du monde entier, auquel il fournit de plus un supplément d'âme intellectuel en les incitant à une démarche de découverte culturelle de l'Argentine. La Rumba cubaine et ses descendantes contemporaines réussit la merveilleuse performance de réunir dans une même passion musicale et dansante des milieux cubains très populaires et une mouvance internationale de bobos progressistes. Le Jazz s'est plutôt orienté vers une démarche avant-gardiste réservée à un public restreint de mélomanes. La Salsa mobilise plusieurs publics distincts entre lesquels les relations sont assez lâches : mélomanes amoureux de la musique afro-latine, danseurs de société des classes moyennes occidentales, public festifs des barrios populaires latinos... Les Narcocorridos mexicains, loin de s'assagir, poursuivent leur dérive malsaine vers des textes d'une violence insupportable.

Quant aux bobos progressistes des pays développés, ils cultivent aujourd'hui avec passion la tendance « roots » d'un retour à l'authenticité populaire, qui à défaut – et par construction même – d'aboutir au but recherché, leur donne la satisfaction d'exprimer leur différence vis-à-vis de la culture des loisirs de masse. Pendant ce temps, de nouvelles musiques populaires, comme en Argentine la Cumbia Villera, continuent d'apparaître aux marges des villes, dans des quartiers où aucun de ces bobos, rêvant aux voyous disparus d'hier mais trop inquiets d'une possible rencontre avec les vrais voyous d'aujourd'hui, n'ose s'aventurer. L'histoire continue donc à s'écrire sous nos yeux...

Chapitre 1. Tango : du faubourg sordide aux coquettes milongas d'aujourd'hui



C'est dans les marges urbaines déshéritées des villes du Rio de la Plata, dont l'expansion rapide est nourrie par un flux d'immigration massif en provenance des pays européens, que naît le Tango à la fin du XIX^{ème} siècle. Musique syncrétique reflétant la diversité des populations qui s'agglutinent alors dans les faubourgs de Buenos Aires et de Montevideo, le Tango associe au lointain écho des rythmes africains et des Payadas gauchescques le sentimentalisme lyrique des italiens, le sens espagnol de la tragédie amoureuse, la nostalgie des violons juifs d'Europe centrale, la plainte rauque du bandonéon allemand - mélange auquel s'ajoutera plus tard un zeste d'élégance et d'esthétisme parisien (illustration ci-contre : gauchos à la guitare).

Animant les cafés bagarreurs et les maisons de plaisir vénal qui pullulent dans le Buenos Aires des années 1900, cette musique portera longtemps aux yeux de la société bien-pensante les stigmates de ses origines plébéiennes et immorales. Des lieux de débauche, des thèmes obscènes, une langue vulgaire, une danse lascive : telle est encore l'image du Tango au début du XX^{ème} siècle (photo ci-contre : orchestre de Tango au début du XX^{ème} siècle).



Le 2X4 sera cependant peu à peu adopté par les milieux populaires « respectables », puis par la classe moyenne en émergence, enfin par la grande bourgeoisie portègne au cours des années 1920. Le Tango s'éloigne alors des milieux marginaux de son enfance - eux-mêmes d'ailleurs en voie de disparition - pour devenir une musique de loisirs largement pratiquée dans toutes les composantes de la société argentine, suscitant même l'intérêt des milieux intellectuels et artistiques (image ci-contre : reconstitution cinématographique d'un cabaret, années 1940).



Contrairement au cas du Jazz nord-américain, les réseaux criminels n'ont pas joué alors en Argentine un rôle majeur dans ce processus de diffusion. En effet, si les entrepreneurs de spectacle et les propriétaires de cabaret de l'époque ne furent pas toujours parfaitement en règle avec la morale voire avec la loi, on ne peut parler pour autant d'une véritable mafia de la vie nocturne dans le Buenos-Aires de l'âge d'or tanguero.

Après une période de déclin entre 1950 et 1980, le Tango renaît ensuite sous la forme d'une musique et d'une danse de loisirs globalisées, séduisant les classes moyennes cultivées du monde entier, et s'éloignant quelque peu des milieux populaires. Quant à ses origines marginales, elles sont aujourd'hui réduites à la seule dimension du mythe (photo ci-contre : Tango à Paris © Endavor).



Un bâtard né dans l'arrabal portègne⁴



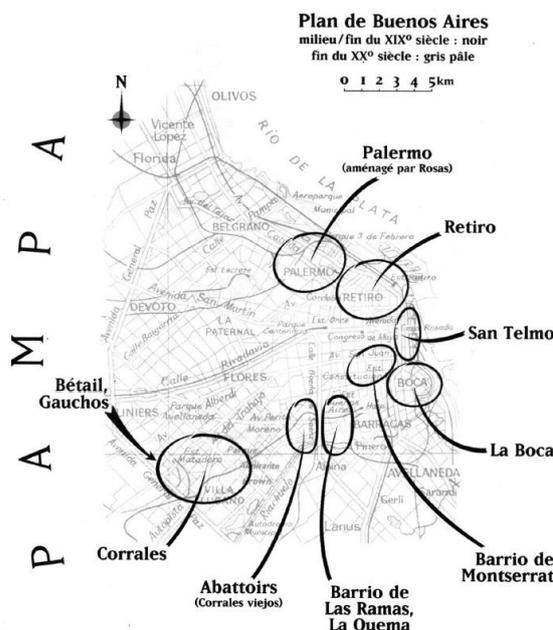
Le Tango naît à la fin du XIX^{ème} siècle dans les marges sociales - quartiers pauvres ou mauvais lieux - des villes du Rio de la Plata. Buenos Aires en constitue incontestablement l'épicentre, même si le phénomène peut être également être observé dans d'autres villes de la région, et tout particulièrement Montevideo (cf. encadré 1).

Il faut pour comprendre ce phénomène de maturation qui va de pair avec l'extraordinaire expansion urbaine que connaît Buenos Aires à partir de 1860, remonter jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle. L'histoire du Tango est en effet profondément liée aux évolutions sociales et géographiques qui firent passer entre 1850 et 1930, le Paris de l'Amérique du sud du statut de ville coloniale de taille modeste à celui de grande métropole mondiale. Le caractère très métissé de la ville jusqu'en 1870, puis l'essor à partir de 1880 d'un flux migratoire en provenance d'Europe, ont en effet créé un creuset culturel d'une grande diversité où s'est progressivement concocté le 2X4 (photo ci-dessus : conventillo au début du XX^{ème} siècle).

Le Buenos Aires métissé des années 1850-1860

Au milieu du XIX^{ème} siècle, Buenos Aires était encore de taille relativement modeste, mesurant dans sa plus grande longueur, 1 kilomètre (voir plan ci-contre [Caceres, 2003]). Mais il s'agissait déjà un véritable creuset musical où résonnaient les rythmes apportés par les différentes populations qui se croisaient dans cette ville métissée : Payadas gauchesques de la Pampa, folklore en provenance des zones rurales du nord-ouest, Habaneras apportées par les navires venus de Cuba ou d'Espagne, musique cultivée de la bourgeoisie blanche, Candombes des noirs encore très présents à cette époque ...

La bourgeoisie créole vivait dans le quartier de San Telmo, entre les deux forts qui défendaient l'accès du port. Elle écoutait et pratiquait, au piano ou au clavecin, une musique d'inspiration européenne : Habanera, musique baroque et classique.



⁴ La section suivante s'appuie essentiellement sur trois sources : les livres [Le Tango](#), de Horacio Salas et [El Tango, testigo social](#), d'Andrès Carretero ; et un long entretien avec Juan Carlos Caceres, publié en 2003 dans la revue [La Salida](#) sous le nom [Aux origines du Tango, les rythmes africains](#).



Plus loin au sud-est, on trouvait dans ce qui est aujourd'hui le quartier de Mataderos des relais de poste et des corrals où les gauchos venaient parquer le bétail en route depuis la Pampa vers les abattoirs de la ville, amenant avec eux la Milonga campesina (ou Milonga des gauchos) et son instrument de prédilection, la guitare⁵ (photo ci-contre, Mataderos à la fin du XIXème siècle). Le bétail était finalement conduit vers les abattoirs (Corrales viejos). Un peu plus près du

centre, on trouvait les quartiers de *la Quema* (« là où on brûle les ordures »), aussi appelé *Barrio de las ramas* (« quartier des grenouilles ») en référence aux marais que l'on y trouvait, ou *Barrio de las latas* (« quartier des boîtes de conserves »). Les habitants, aussi appelés les *Cirujas* (chirurgiens) utilisaient en effet pour construire leurs maisons des boîtes de conserve remplies de terre, qu'ils découpaient également en guirlandes pour réaliser des décorations. Les gauchos, descendus de leurs chevaux, se mêlaient à eux pour aller chanter et danser sur des musiques européennes (Mazurkas, Polkas, etc.) et des Milongas dans de petits bouis-bouis.

Quant aux noirs, ils habitaient en majorité dans le sud de la ville : quartiers de San Telmo, Concepción et Montserrat, familièrement appelé *Barrio del Tambor* ou *del Mondongo* en référence aux tambours de Candombe qui y résonnaient et aux habitudes culinaires des habitants. Ceux-ci se réunissaient pour danser dans des *tambos* ou des *quilombos* dont la réputation était mauvaise auprès la population blanche (illustration ci-contre). Aussi une répression réglementaire et policière s'exerçait-elle contre ces réunions et les tambours qui les animaient. C'est d'ailleurs à cette occasion que l'on vit apparaître le terme *Tango*, déjà utilisé vers 1840 dans la presse bourgeoise de Buenos Aires avec la signification alors péjorative de « danses et des musiques pratiquées par les noirs ». Certains « viveurs » blancs commençaient cependant déjà à fréquenter des lieux où ils observaient les danses des noirs, en les copiant ou les parodiant.



La musique populaire était également présente dans beaucoup d'autres lieux : cirques ambulants, pulperias, perigundines, petits boliches (bordels). On dansait aussi dans les bals populaires et les *academias*, salles de danse qui apparaissent à partir de 1860-1870, et où travaillent des milongueras, payées pour danser avec les clients.

On trouve beaucoup de ces lieux populaires, un peu mal famés, souvent à la limite de la prostitution, vers le quartier de Constitución et près de l'actuel parc de la Chambre des députés, zones encore situées à l'époque à la périphérie du Buenos Aires (illustration ci-contre : pulperia, milieu du XIXème siècle).

⁵ Le film *Martin Fierro* (1968) donne une idée de ce que pouvait être l'atmosphère des lieux de réunions où les gauchos interprétaient cette musique.



Un peu plus tard, un nouveau foyer d'activités festives va également apparaître dans le quartier du Retiro. Celui-ci, situé immédiatement au sud de Palermo, était devenu un no man's land mal famé après avoir été le lieu du débarquement des esclaves à l'époque coloniale. C'est là que vinrent s'installer, après la fin des guerres du XIXème siècle (guerre du Paraguay en 1870, guerre du désert en 1879-1880), une partie des régiments argentins démobilisés, avec leur armée parallèle de femmes, des fameuses *chinas cuarteleras* (photo ci-contre). Ces femmes parfois passionnément fidèles à un seul homme, parfois de mœurs légères,

suivaient les soldats d'une garnison à l'autre. Elles animaient de petits cafés (les *ranchos de las chinas*) et ouvraient aux soldats leurs chambres accueillantes pour qu'ils y viennent danser la polka, jouer de la guitare ou boire un verre. On jouait dans ces lieux une musique gaie, rapide, aux textes picaresques et comiques.

Un phénomène de métissage commence alors à se produire entre musiques de différentes origines, qui conduit vers 1860-1870 à l'apparition de la Milonga. Celle-ci résulte d'un mélange entre les différents genres de musique populaire alors présents à Buenos Aires, comme les Payadas gauchas, le folklore rural et d'anciens rythmes ternaires du Candombe désormais binarisés, auxquels viendront progressivement s'ajouter la Danza et les Habaneras cubaines (illustration ci-contre, par Figari) ainsi que les Tangos andalous venus d'Espagne, très populaires



entre 1860 et 1880 (voir également encadré 2).



Cette Milonga *accandombeada* (mâtinée de Candombe), pratiquée dans les pulperías, les bals populaires, les bouges du quartier de Constitución ou les *ranchos de las Chinas*, et issue de l'interaction entre les populations de différentes origines qui se rencontrent dans ces lieux, peut être considérée comme l'ancêtre direct du Tango.

En tant que danse, elle est sans doute inspirée de certaines danses de couple africaines pratiquées en face à face, mais avec une innovation importante. En effet alors que dans celles-ci les corps étaient séparés, ils se rapprochent désormais jusqu'à s'enlacer - avec un abrazo plus serré que dans les danses « bourgeoises » de la même époque - qui préfigure directement le Tango (photo ci-contre : danseurs portègues, fin du XIXème siècle).

Encadré 1

Autres lieux de formation du Tango dans le Rio de la Plata

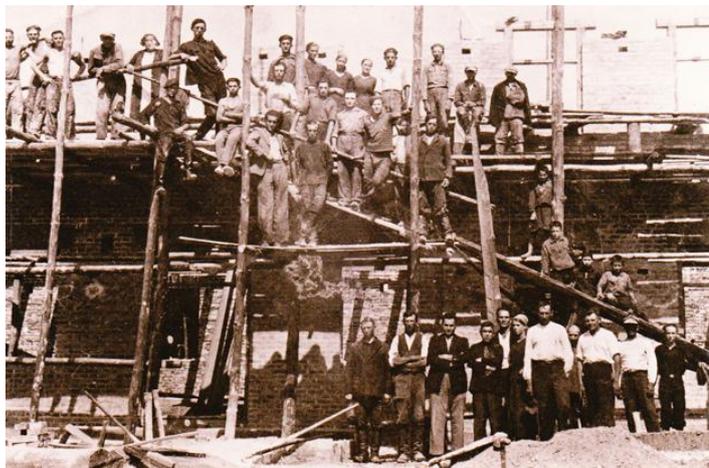


Sans nier l'apport fondamental de Buenos Aires à la formation du Tango, on doit reconnaître que Montevideo en constitua également un berceau majeur - avec ses caractéristiques propres, comme une survivance plus marquée de l'influence africaine dans la culture populaire locale (photo ci-contre : bal à Montevideo, années 1920).

Il existe effet une forte similitude d'atmosphère et de culture entre le

Montevideo et le Buenos Aires du milieu du XIX^{ème} siècle : issues de la même histoire coloniale, les deux villes possèdent la même structure ethnique, la même architecture, le même style de vie [Borteiro, 2005], [Aguar, 2001].

Les ingrédients musicaux de cette genèse uruguayenne du Tango sont très proches de celles observées à Buenos Aires : fêtes de tambours des esclaves noirs (au début du XIX^{ème} siècle, des danses noires appelées *Tangos* furent d'ailleurs interdites à Montevideo) ; Payadas rurales des gauchos ; danses de Candombe et Cumparsas de carnaval ; influences musicales nouvelles, apportées par l'immigration européenne massive de la fin du XIX^{ème} siècle (photo ci-contre : immigrants en Uruguay).



On retrouve aussi les mêmes type de lieux où se concocte le nouveau genre : conventillos où la coexistence de populations pauvres de toutes origines sert de creuset à l'apparition d'une culture populaire métissée ; bas quartiers de Montévidéo avec leurs académies de danse et leurs lupanars... ; cirque créole et théâtres de variétés avec leurs Saynettes, leurs Zarzuellas, leurs habaneras et autres Tanguillos andalous... (photo ci-contre : conventillo de Montevideo).



Il existait par exemple vers 1880 de nombreuses « académies » ou « pensiones » (salon de danse et de divertissement) dans divers quartiers de la ville comme Bajo, Barrio Palermo, Aguada, Cerdón, etc. - des quartiers où le Tango allait bientôt prendre ses racines. C'est là, comme à Buenos Aires à la même époque, qu'a été créée la Milonga, mélodie dansante et rythmique. Citons quelques-unes de ces « pensiones », où l'on pouvait danser avec les femmes employées par l'établissement : *La Camarga*, au coin des rues Sorrano et Convention ; *La Pampa*, rue Yaguaron ; *Madame Gaby*, rue Andes ; *La Madrilena*, rue Durazno, *La Napoletana*, rue Florida. « Elles employaient des musiciens, et des artistes comme Arolas ou Contursi les ont fréquentées. Quant aux bordels, ils employaient également des trios de musiciens, pour agrémenter l'attente des clients. Chez la mulâtre Flora, il y avait même un pianiste. » [Aguar, 2001]. Un peu plus tard, les cafés, boliches et autres lieux de distraction constituèrent aussi des lieux accueillants pour le Tango (photo ci-contre : café de Montevideo dans les années 1930).

Mais par contre, il n'existait pas dans la capitale uruguayenne de maisons d'édition phonographique. Il fallait donc aller à Buenos Aires pour enregistrer et se faire vraiment connaître. Une raison qui, parmi d'autres, explique la prééminence finalement acquise par la capitale argentine, de beaucoup plus grande taille que Montevideo, dans la genèse du Tango (photo ci-contre : partition de *La Cumparsita*, composée vers 1916 par l'uruguayen Gerardo Matos Rodriguez).



Le Tango est aussi très présent dans les petites villes de la province de la Plata autour de Buenos Aires. Les premiers chapitres des mémoires de Francisco Canaro [Canaro, 1957], nous font bien ressentir ce que pouvait être au début du XXème, la vie d'un musicien de Tango itinérant, jouant dans de petites villes de l'arrière pays de Buenos Aires, comme Ranchos, Lezama, Lobos : bouges minables et mal famés avec leurs bagarres fréquentes et leur machisme omniprésent ; salles de danse composées de quelques planches couvertes d'un toit en tôle ; rémunérations incertaines et dérisoires ; vie parfois plus proche du vagabondage que de la tournée artistique avec leur lot de mésaventures picaresques (comme lorsque Canaro et ses collègues doivent s'enfuir par la fenêtre de l'hôtel minable dont il ne peuvent payer la note) ; voyages dangereux ; jeu et alcool omniprésents ;



présence dans chaque quartier ou chaque petite ville d'un ou deux « protecteurs » respectés dont on sent qu'ils pourraient rapidement devenir des « parrains » mafieux ... sans parler de la prostitution, sur laquelle le musicien jette un voile discret mais dont tout dans l'atmosphère décrite par Canaro (voyous, lieux mal famés, filles au comportement plus qu'émancipé, etc.) suggère la présence constante... (photo ci-contre : environs de Buenos Aires, fin du XIXème siècle).

Vers 1880 : l'immigration européenne transforme Buenos Aires



au début du XXème siècle).

L'apparition après 1880 d'un flux migratoire massif en provenance d'Europe va profondément modifier la physionomie de Buenos Aires en induisant un phénomène rapide d'expansion urbaine. Ces populations immigrées pauvres s'entassent alors dans des quartiers déshérités où elles vivent un quotidien difficile, la misère portant avec elle son lot de pathologies sociales : délinquance, violence, prostitution... (photo ci-contre : conventillo à Buenos Aires

Immigration et expansion urbaine

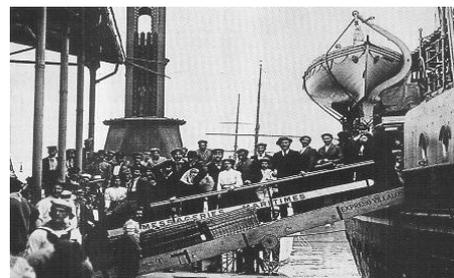
Ces transformations sont précédées, comme un fait avant-coureur, par la disparition des Noirs, utilisés comme chair à canon dans les guerres de l'époque, comme celle dite « du Paraguay », ou décimés par l'épidémie de fièvre jaune qui ravage Buenos Aires en 1871. Quant à la « conquête du désert » menée entre 1879 et 1881, elle se traduit par le massacre des indiens Mapuche de la Pampa, mais aussi, paradoxalement, par l'arrivée à Buenos Aires d'assez nombreuses indiennes rescapées qui devinrent personnel de maison ou prostituées (photo ci-contre : indiens Mapuche, fin du XIXème siècle).



fin du XIXème siècle).

Simultanément, le nord de l'agglomération s'embourgeoise. Le quartier de Palermo, aménagé depuis le milieu du siècle par l'assèchement des marais et l'installation de parcs, va y accueillir la bourgeoisie portègne, en fuite devant l'épidémie de fièvre jaune qui ravage le centre-ville et les faubourgs du sud (photo ci-contre : bourgeoisie argentine à l'hippodrome de Palermo,

Mais le phénomène le plus important est l'apparition d'un flux migratoire massif qui va modifier totalement la physionomie de la ville à travers une expansion urbaine sans précédent. A partir de 1880, l'arrivée de populations nombreuses, en provenance principalement d'Europe et plus particulièrement d'Italie, va en effet modifier profondément la structure ethnique et la topographie de la ville (photo ci-contre : débarquement d'immigrants à Buenos Aires (voir également sur ce sujet [Gobello, 2004]).

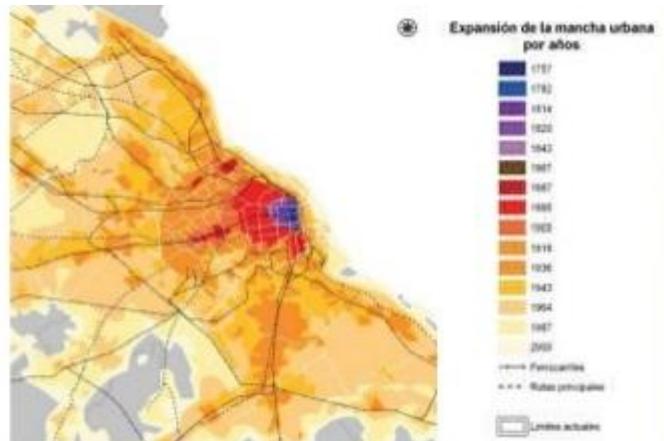




Si l'immigration européenne démarre dès 1860 avec la politique de « peuplement/blanchiment » de l'Argentine mise en œuvre sous la présidence de Bartolomé Mitré, c'est surtout après 1880 que commença l'immigration de masse. Des millions d'immigrants, pour la plupart de jeunes hommes seuls, vont alors arriver en Argentine : italiens du nord, espagnols de Galice, marginaux, réfugiés politiques (communards, garibaldiens, anarchistes..). La composition ethnique du pays

s'en trouve profondément modifiée. Un recensement de 1887 révèle ainsi que les étrangers, d'origine principalement européenne, étaient beaucoup plus nombreux que les autochtones à Buenos Aires (photo ci-contre : bal d'émigrants sur un bateau).

Cet afflux massif provoque une accélération brutale du phénomène d'expansion urbaine de Buenos-Aires. Les campagnes environnantes sont en effet transformées en faubourgs, bientôt eux-mêmes agrégés au noyau central de la ville, tandis que naissent, plus loin vers la Pampa, de nouvelles marges urbaines (illustration ci-contre : croissance urbaine de Buenos Aires de la fin du XVIIIème siècle à nos jours).



Une société pauvre et marginale



C'est particulièrement dans les périphéries sud et ouest de Buenos Aires (zones correspondant aux actuels quartiers du Once, puis d'Almagro, Boedo et Pompeya) que s'entassent ces nouveaux venus. Qui trouve-t-on là ? Quelques ex-soldats noirs revenus des différentes guerres de l'époque où ils étaient utilisés comme chair à canon ; des indiennes rescapées du génocide de 1879 connu sous le nom de « guerre du désert » ; des gauchos de passage, et qui finissent pour certains d'entre eux par s'installer dans ces quartiers misérables à

mesure que le travail se raréfie dans les grandes estancias. Et surtout, en plus en plus grand nombre, des immigrants européens - italiens notamment - qui finiront par s'entasser dans des habitations « en dur », mais de mauvaise qualité, les conventillos (photo ci-contre), dont les conditions de vie déplorables contrastent avec l'opulence des quartiers aisés comme Palermo.



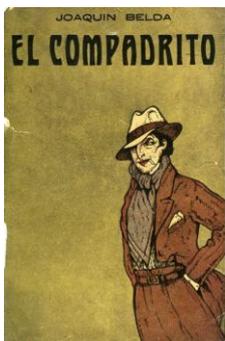
Il s'agit là de populations pauvres, frustrées, déracinées, souvent frappées par le malheur. Les gauchos ont perdu leur fierté d'hommes libres en descendant de cheval. Les noirs n'ont été libérés de l'esclavage que pour être utilisés dans les besognes les plus dangereuses, avant d'être incités pour beaucoup d'entre eux à quitter le pays pour l'Uruguay ou le Brésil après les guerres du Paraguay et du Désert. Les

indiens sont encore traumatisés par le génocide dont ils ont été l'objet dans les années 1880. Les italiens songent avec nostalgie à leur patrie lointaine, tandis que les Juifs gardent encore la mémoire des terribles pogroms qui les ont poussés à s'enfuir de Russie ou de Pologne.

Pour survivre, ils pratiquent toutes sortes de petits métiers, souvent des emplois manuels, peu qualifiés, en bas de l'échelle sociale : commerces minuscules, artisanat de proximité, main d'œuvre ouvrière dans les usines ou les abattoirs, domestiques, blanchisseuses ... (photo ci-contre : blanchisseuses dans la quartier du *Bajo*). Les lieux de rencontre et de distractions sont rares : petites épiceries où l'on peut parfois écouter un chanteur accompagné de sa guitare, cafés-épiceries (appelés *perigundines* ou *almacenes..*) où les serveuses ne sont pas toujours très farouches, petites maisons closes où 3 ou 4 pensionnaires satisfont aux besoins physiologiques des mâles solitaires du quartier....



Délinquance et prostitution



Comme tous les milieux de relégation et de pauvreté, ces quartiers connaissent un niveau assez élevé de délinquance et de violence. Salas nous propose à cette occasion une savoureuse galerie des différents types de personnages en délicatesse avec la loi dans le barrio des années 1890 : *guapo*, *compadre*, *tata*, *compadron*, *compadrito*, *malevo*, *cafishio*, etc. Les *compadres* et les *tatas*, à la tête de leur petite bande, exercent leur contrôle sur leur voisinage, en faisant respecter une forme d'ordre occulte tout en prélevant leur dîme sur les maigres activités économiques de leur voisinage. Les *compadritos*, un peu moins redoutables, sont des petits voyous, qui, entre deux vols, assurent leur quotidien par le travail d'une ou deux protégées dans une maison close ou un *perigundine* du coin. Le *malevos* sont des sales types, et les *cafishios*, des souteneurs sans envergure. Quant à la figure comique du *Cocoliche*, caricature alors très appréciée du nouveau venu italien tenant grotesquement de singer la culture autochtone, il reflète sans bienveillance les difficultés d'intégration que connaissent alors les populations immigrées [Salas, 1986].



Buenos Aires, fin du XIXème siècle).

Ces immigrants sont en majorité des hommes, entraînant dans la ville une surpopulation masculine. Selon un recensement de 1887, Buenos Aires abritait en effet alors 500 000 hommes de plus que de femmes [Gobello, 2004]. D'où une solitude masculine, qui entraîna le développement d'une prostitution massive, alimentée par la traite des blanches, provenant notamment de France⁶ et de Pologne, cf. infra (photo ci-contre : rémouleur dans une rue de

Le creuset d'une nouvelle culture musicale

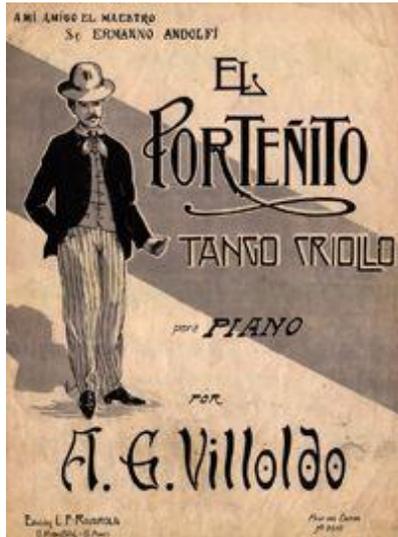
Cette nouvelle population développe son propre style de (sur)vie et sa propre culture : apparition d'un argot parlé par le sous-prolétariat d'origine étrangère, le *Lunfardo*, dont le vocabulaire intègre de nombreux mots empruntés aux langues d'origine des immigrants (cf. infra) ; lieux de loisirs (petits cafés et *almacenes*, gargotes appelées *fondines*, bordels plus ou moins sordides), où l'on joue de la musique et où l'on danse.... (photo ci-contre : almacén à Buenos Aires au début du siècle).



Point décisif : le gramophone n'existe pas encore. Pour animer les soirées des *almacenes* ou tout simplement les réunions entre voisins dans la cour du *conventillo*, il faut donc recourir au service de musiciens. Les anciens *gauchos* amènent alors leur guitares pour chanter des *milongas camperas*. Les juifs leurs violons aux sonorités joyeuses ou déchirantes selon les moments. Les quelques noirs survivants tapent leur rythmes de *Candombe* sur une veille caisse et les italiens, de plus en plus nombreux chantent de belles chansons d'amour souvent teintées de nostalgie.⁷ La rencontre de ces différentes influences va déclencher un processus de percolation qui, à travers une succession d'essais et d'erreur, va progressivement conduire à l'apparition du Tango faubourien, dit *orillero*, des années 1900 (photo ci-contre ; voir également encadré 3).

⁶ Voir à ce sujet le livre-reportage d'Albert Londres, *Les chemins de Buenos Aires*, 1927.

⁷ On trouve en effet parmi ces immigrants italiens de nombreux musiciens qui peupleront - eux-mêmes puis leurs enfants - les orchestres de Tango naissant, exerçant sur cette musique une influence majeure.



C'est en effet dans ces lieux de mauvaise réputation, entre alcool et bagarres, que le Tango trouve vers 1880 un premier berceau propice à son éclosion. Cette nouvelle musique, née du ralentissement de la vive Milonga, commence à se diffuser massivement après 1880, interprétée par de petites formations itinérantes de trois à quatre musiciens, où dominent des instruments légers, aisément transportables d'un lieu nocturne à l'autre, comme le violon, la flûte et la guitare. Ses premières compositions s'appellent *Dame la Lata*, *El Queco*, *Tango de la Casera*, ou *Andate a la Recoleta*. Beaucoup ne sont encore que des chansonnettes de maisons closes aux paroles salaces, voire obscènes. Un peu plus tard, elles commenceront à mettre en scène les personnages bravaches et gouailleurs du barrio populaire, comme vers 1900 dans les chansons de Villoldo

(*Cuerpo de Alambre*, *El Porteño*...).

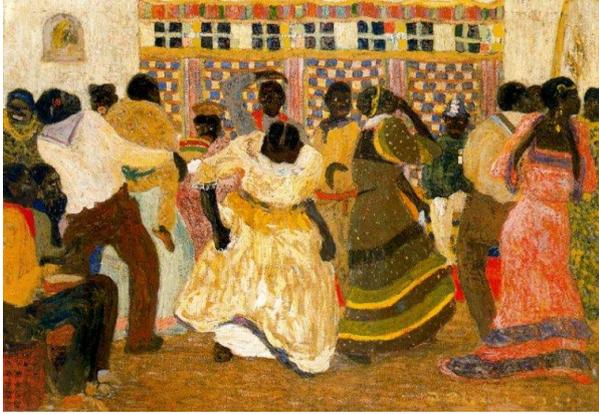
Du côté de la danse, les premières académies de danse apparaissent à Buenos Aires entre 1860 et 1870, dans les quartiers populaires de Barracas ou Constitución. On y trouve des danseuses professionnelles, rétribuées « à la pièce » pour chaque danse effectuée. Celles-ci n'étaient d'ailleurs n'étaient pas toujours belles et jeunes, puisqu'on leur demandait surtout de servir de partenaires habilles et dociles à leurs clients. On danse aussi dans les *perigundines* et les maisons closes de différentes catégories. Dans les plus huppées, on trouve dans le salon ou le patio des pianistes voire de petits orchestres qui accompagnent les danseurs jusqu'à ce que les couples décident d'aller s'isoler dans une chambre voisine (photo ci-contre : personnel d'une maison close, fin du XIXème siècle).



Selon Horacio Salas, c'est vers 1885 que le Tango se consolide comme danse, avec ses figures et son style propre. L'auteur nous propose à cette occasion une très intéressante analyse de sa genèse chorégraphique [Salas 1986]. En opposition avec l'historiographie dominante qui en fait le produit d'une évolution quasi-organique à partir d'autres danses (blanchiment du Candombe à travers un rapprochement des corps, imitation de la Danza cubaine, etc.) il insiste au contraire sur son caractère d'invention *sui generis*, avec le développement des figures improvisées mettant en valeur l'inventivité et l'agilité des danseurs, ainsi que le rôle nouveau de la femme tournant autour de l'homme en une tentatrice parade. Une caractéristique qui contribuera fortement, comme on va le voir maintenant, à sa stigmatisation de la part de la société bien-pensante de l'époque... (photo ci-contre : compadrito dansant le Tango vers 1900).

Encadré 2

Le Tango, produit d'un processus de syncrétisme musical



Le 2X4 apparaît comme le produit de trois principales sources musicales - la Milonga, la Habanera et le Candombe - auxquelles se superposèrent ensuite des influences européennes plus récentes [Caceres, 2003] :

- *Les racines noires*. Le rythme sous-jacent du Tango serait, selon Caceres, la clave afro-américaine, même si l'agrégation progressive de nouveaux éléments a en partie masqué cette structure de base. Cette tradition

rythmique, elle-même issue de la rencontre et du métissage sur le sol américain de différentes traditions africaines, est encore aujourd'hui présente à Montevideo, où la présence noire est restée plus forte, sous la forme du Candombe uruguayen. Et, même à Buenos Aires, les rythmes de Candombe subsistent sous des formes nouvelles, malgré l'effacement des Noirs au cours des dernières décennies du XIX^{ème} siècle, à l'occasion des Carnavals et des Milongas (bals) populaires (illustration ci-contre : danse de Candombe, par Figari).

- *La milonga des gauchos*. L'apparition de cette musique résulte elle-même de la rencontre des diverses traditions de la Pampa argentine. Ses suites harmoniques répétitives, accompagnées par un « bourdon » de guitare, servaient de support à des improvisations poétiques, interprétées sur des vers octosyllabiques par les fameux *Payadores* de la fin du siècle. Son rythme typique de Milonga lente présente de fortes affinités avec celui de la Habanera, avec laquelle



elle partage les mêmes origines métissées afro-européennes. Elle inspira certains compositeurs de la *Guardia Vieja* comme par exemple Agustin Bardi avec *iChe noche !*, première synthèse entre Habanera et Milonga (photo ci-contre : gauchos en train de danser).



- *La Habanera*. Il s'agit d'une *Musica de ir y vuelta*, c'est-à-dire d'aller et retour entre l'Europe et l'Amérique latine. La contredanse française fut ainsi « exportée », via l'Espagne, vers Cuba, où elle fut réinterprétée par les musiciens locaux sous le nom de Habanera. Elle fut ensuite « réexportée » vers l'Espagne où elle fut adoptée et incorporée dans le répertoire des opéras populaires ou *Zarzuellas* (photo ci-contre : Zarzuela d'aujourd'hui).

C'est sous cette forme qu'elle pénétra en Argentine au cours de la seconde moitié du XIXème siècle. D'abord adoptée par la bourgeoisie, elle se diffusa ensuite vers le peuple.



Ces trois styles musicaux, dont les rythmes se superposent assez bien, vont progressivement se fondre, entre 1860 et 1910, dans le Tango.

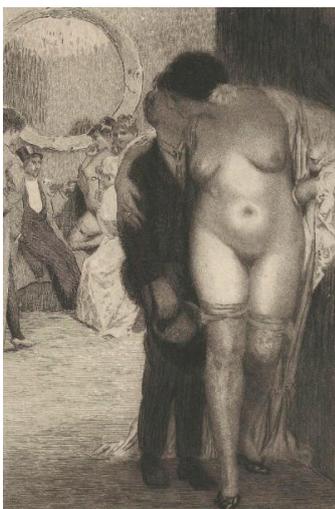
Cette transformation, où les fêtes de Carnaval et les fanfares militaires ont joué un rôle important, s'est faite par étapes successives. Apparaît tout d'abord, à partir de 1860-1870, une forme de Candombe « amélioré », sous diverses appellations (Milonga, Milonga-Candombe, Tango-Candombe,

Habanera-Candombe, Tango americano, etc.). Toutes sortes d'instruments sont alors utilisés, y compris les tambours noirs, qui voisinent avec les instruments à vent européens, l'accordéon, etc. On danse aussi, pendant le carnaval, sur d'autres musiques venues d'Europe, mais déjà *amilongueadas* : Valse, Mazurka, Paso doble, Tarentelles, Tango andalou... (photo ci-contre : Cumparsa de Carnaval, 1900).

Cette Milonga va ensuite devenir, à partir de 1880, le Tango-Milonga ou, plus simplement, le Tango (*Señor Comisario* ; *El Entrerriano*). Les tambours noirs disparaissent définitivement au profit des instruments européens, tandis qu'apparaissent progressivement de nouveaux instruments, comme le bandonéon, le piano, la contrebasse...



1900 : le Tango, une musique méprisée des bas-fonds



Aux alentours des années 1900, le Tango reste une musique mal connotée, associée dans l'esprit du public bien-pensant à ces faubourgs infréquentables peuplés d'immigrés misérables, de gauchos illettrés, de petits voyous et de femmes de mauvaise vie.

Ce « Reptile de lupanar », selon l'expression bien connue de Leopoldo Lugones, est une musique aux textes obscènes, aux paroles vulgaires, jouée dans des lieux sordides par des musicastes ignorants et devant un public de la plus basse extraction pratiquant une danse indécente.

Je vous propose, dans la section suivante, de détailler ces critiques et la réalité sur laquelle elles s'appuient (illustration ci-contre : scène de maison close, Argentine, vers 1900).

Les lieux de débauche de 1900 : Le tango, reptile de lupanar



Le Tango naissant n'était pas seulement joué vers 1900 dans les bordels, mais également dans toutes sortes de lieux de distraction plus ou moins bien fréquentés : cafés, *almacenes*, petits music-halls, etc. [Carozzi, 2015]. La prostitution, cependant, n'était jamais très loin, sous des formes aussi différentes d'ailleurs que ces lieux de rencontre...

Déjà, au cours de la période immédiatement antérieure à l'apparition du Tango, les lieux de plaisir de toutes catégories, où se concoctent déjà les prémisses de cette musique, abondent, depuis les *ranchas de la chinás* aux *perigundines*, en passant par les *academias* (cf. infra). Mais c'est surtout dans les dernières années du XIXème siècle, avec l'arrivée de la grande vague migratoire européenne composée essentiellement d'hommes jeunes et pauvres, que le Tango et la prostitution vont connaître simultanément leur grand essor (photo ci-contre : prostituée à Buenos Aires au début du siècle).

La prostitution, légale depuis 1871, est en effet alors omniprésente dans la ville, avec des établissements de tous niveaux et de toutes catégories sociales ([Martiello ; [Hatem, 2001]). On trouve alors partout à Buenos Aires des cafés (comme l'Eden, el Pobre diablo...) des hôtels (Royal Hotel..) des théâtres et des music halls où les hommes esseulés peuvent rencontrer des âmes complaisantes. Une partie de ce commerce est même situé en plein centre-ville, sur l'Avenue de Mayo, on l'on trouve des maisons closes luxueuses comme el Parisino ou le Cosmopolitan. Une prostitution diffuse, plus ou moins clandestine, est également omniprésente dans les *pulperias* et les cafés, souvent musicaux, dits « de levante », où l'on se rencontre avant d'aller ensuite louer un meublé à l'heure. Quant au commerce de rue, il s'exerce jusqu'à la proximité immédiate de la chambre des députés.



L'échelle des tarifs et la qualité des prestations reflètent les hiérarchies sociales. Les pauvres doivent se contenter d'une modeste *pulperia*, d'une femme rencontrée au coin d'une rue ou dans un petit *boliche* de Constitución ou du Once. Dans ces bordels de bas étages, pas de musique, les clients devant se satisfaire d'une prestation sommaire (photo ci-dessus : une rue mal famée du quartier de Montserrat au début du siècle).

Les riches, eux, bénéficient de lieux luxueux comme le Moulin rouge, El Bataclan, le Velodromo, ou les mythiques « maisons » de Laura ou de Maria la Vasca (illustration ci-contre). Dans ces « maisons » suffisamment huppées pour pouvoir s'offrir le service d'un orchestre ou d'un pianiste - et qui étaient d'ailleurs autant des lieux de fêtes et de rencontres coquines que des bordels à part entière - on danse dans le salon en attendant de monter dans les boudoirs à l'étage.



Parmi les professionnelles, on trouve alors un nombre croissant d'européennes victimes (ou bénéficiaires) des réseaux de traite des blanches, qui prennent alors un essor considérable : françaises pour les clients les plus huppés, et, pour les plus modestes, juives polonaises, victimes de la *Zwi Migdal*, créée en 1906, qui alimente une sordide prostitution d'abattage [Martiello].

Le recours à l'amour vénal apparaît alors comme une composante naturelle de la sociabilité masculine. Le prostibulo est aussi un restaurant, un café, un lieu de rencontre entre amis, où l'on vient pour boire un verre, jouer aux cartes, voire participer à une réunion politique (illustration ci-contre : intérieur d'une maison close, début un XXème siècle). En atteste la fréquentation assidue de ces lieux par des hommes politiques aussi prestigieux qu'Alejandro Alem ou Ippolito Yrigoyen dans le but de recruter des hommes de main parmi les souteneurs et autres habitués de ces lieux mal famés. Mais surtout, on y danse et on y écoute de la musique, et notamment beaucoup de Tango [Carretero, 1999].



C'est dans ces lieux que tous les musiciens des années 1890 à 1910 vont apprendre leur métier et gagner leur vie (cf. infra). Et c'est aussi de cette époque de coexistence agitée que le Tango tira la réputation sulfureuse qui le fit longtemps rejeter par la bonne société⁸.

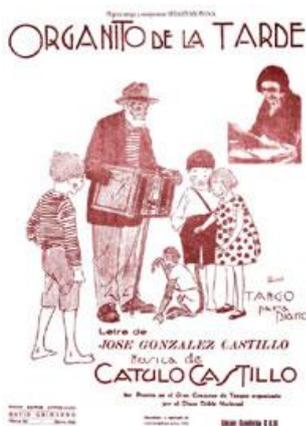
Des textes obscènes, une langue vulgaire



Il était logique que les paroles des Tangos de l'époque reflètent l'atmosphère des lieux mal famés qui lui servirent de berceau. Et l'on garde en effet quelques traces précieuses, dans le répertoire du Tango chanté, de cette époque où il n'était encore une musique des marges.

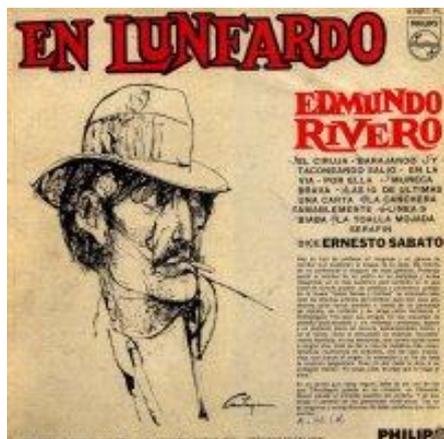
Le premier témoignage est constitué par le répertoire des proto-tangos de lupanar, composées pour l'essentiel entre 1890 et 1910, et dont les paroles dont beaucoup, on s'en doute, sont relatifs à la pratique de l'amour tarifé et évoquent, dans un style grivois, voire obscène, les différents événements de la vie d'une maison close. Les titres en sont plus qu'évocateurs : *Donne-moi le jeton* (pièce symbolisant le paiement d'une passe dans une maison close), *Secoue-moi la persienne*, *Deux dans l'aéroplane*, *Deux giclées d'un seule coup*, *Chatte sale*, *Foufoune velue*, *Patronne pourquoi ça rentre pas ?*, *La chatte de la pute*, *Pousse et ça ouvrira* (illustration ci-contre), etc. On conçoit qu'avec un tel répertoire, le Tango naissant ait suscité à l'époque de fortes réticences de la part des milieux bien-pensants !!!

⁸ Quelques films, comme *Tango* (1933) ou *Lucas de Buenos Aires* (1931), ainsi que le premier chapitre du livre de Perez Reverte, *Le tango de la vieille garde* [Perez-Reverte, 2013], nous permettent d'imaginer, moyennant sans doute quelques transformations et enjolivements, l'atmosphère un peu glauque de ces bastringues de faubourg, avec ses mauvais garçons au couteau facile et ses filles faciles, où le Tango passa son enfance agitée.



Le second groupe de chansons, un peu plus tardif (une partie date des premières années du XXème siècle, d'autres sont des reconstructions « revival » des années 1930), évoque les personnages typiques de la petite délinquance de l'arrabal et les événements violents ou criminels dont ils sont les protagonistes bravaches. Parmi les Tangos du début du siècle, on peut citer, entre autres, *El Porteñito* et *El Entreriano* ; et parmi les revivals un peu plus tardifs, *Organito de la tarde*, *Silbando* et *Ventarrón*, *El Caficho*, *el Ciruja...* (voir [chapitre 9](#)).

C'est aussi à cette époque que naît, aux marges de la société portègne, un nouveau type de langage, le Lunfardo, répertoire de paroles étrangères essentiellement apportées par l'immigration européenne (notamment italienne) mais aussi par les populations venues de l'arrière-pays, comme les indiens et gauchos [Gobello, 2004]. Langue des populations pauvres et déracinées, le Lunfardo, dont la presse portègne commence à évoquer l'existence dès la fin des années 1870, est aussi considérée comme une caractéristique des bas-fonds. Comme le dit Mario Teruggi, le Lunfardo s'est primitivement développé dans des « groupes sociaux méprisés ou redoutés pour leur dangerosité, leur pauvreté ou leur inutilité. Il était en conséquence naturellement associé au monde des voleurs et des malfaiteurs ». Il se popularisa ensuite dans la « promiscuité babélique du conventillo » [Ostuni 2004], se convertissant très rapidement en une composante de la langue quotidienne populaire (illustration ci-contre : compadrito).



Le Tango et le Lunfardo ont les mêmes lieux pour berceaux : maisons closes les lieux de divertissement et conventillos où se rencontrent des natifs et des immigrants des classes déshéritées Ils peuvent être donc considérés comme des compagnons d'enfance, et il est donc logique que l'on trouve de ce fait nombreuses traces de Lunfardo dans les textes de Tango. Il faut cependant noter, avec Ostuni [op.cit.], que la grande période de diffusion de Lunfardo dans le Tango ne date pas de 1900 - date à laquelle il était encore cantonné à une société très marginale de petit délinquants de l'*arrabal* -, mais plutôt de 1915, au moment où ce dialecte se diffuse largement dans les milieux populaires, et où le Tango lui-même commence par ailleurs son évolution vers le statut de musique décente. Sa grande période de présence dans les textes tangueros date donc des années 1920, époque au cours de laquelle des auteurs comme Celedonio Esteban Flores ou Pascual Contursi l'utilisèrent volontiers. Son utilisation décline ensuite progressivement, tant sous l'influence d'auteurs cultivés soucieux d'utiliser un langage poétique châtié que de la censure dont il est l'objet de la part des autorités au cours des années 1930. Par la suite, son utilisation apparaîtra davantage comme l'illustration d'un style « revival » (par exemple dans les milongas lunfardesques d'Edmundo Rivero, photo ci-dessus) que comme une expression populaire spontanée.

Une danse lascive et indécente



A l'entrée de certains salons de danse des années 1910 et 1920, on pouvait lire l'avertissement suivant : « ici, pas de corte et de quebradas ». Les propriétaires des lieux, épris de décence, voulaient ainsi bannir de leur établissement ce que le Tango représentait de plus lascif et de plus scandaleux aux yeux du public bien-pensant. Revenons donc sur quelques-unes de ces postures les plus provocatrices du 2X4 (photos ci-contre et ci-dessous : bals de Tango au début du XXème siècle).

L'*abrazo*, tout d'abord. C'est-à-dire le fait pour l'homme et la femme de danser enlacés. Une position qui nous semble aujourd'hui tout à fait naturelle, mais qui au moment de son invention, vers 1870 sans doute, représentait déjà une petite révolution dans une société où cette proximité des corps ne pouvait qu'évoquer des rapprochements à caractère sexuel et fut donc longtemps bannie dans la danse. Le menuet et les contredanses et européennes du XVIIIème siècle, comme d'ailleurs beaucoup de danses folkloriques rurales, se pratiquaient ainsi à distance, sans autre contacts physique qu'un léger toucher de la main. Et quand la Valse fut introduite en Europe, au début du XIXème siècle, elle suscita d'abord l'hostilité des milieux conservateurs du fait justement de sa position enlacée. Quant aux danses africaines, où le face-à-face entre homme et femme pouvait souvent prendre des allures de jeu érotique explicite, les corps n'y étaient généralement pas mis en contact direct. C'est pourquoi cette révolution de l'*abrazo*, qui apparaît avec la milonga des années 1860-1870 ne pouvait que susciter la réprobation. D'autant qu'il s'agissait - contrairement à d'autres danses de couples plus pudiques pratiquées au même moment dans les salons bourgeois, comme la Valse désormais admise, d'un *abrazo* serré. Une posture d'autant plus contraire à toutes les règles de la décence qu'il était pratiqué dans des lieux mal famés, et ne pouvait donc être considéré que comme une sorte de préliminaire obscène à l'accouplement.



Mais il y avait encore pire, en l'occurrence le *corte* et la *quebrada* (photo ci-contre). Par *corte*, on entend un arrêt momentané du mouvement de la danse, soit par l'homme qui laisse alors évoluer librement sa compagne autour de lui, soit par les deux partenaires ; dans les deux cas, ce *corte* apparaissait aux yeux des milieux bien-pensants comme effroyablement vulgaire et suggestif. Dans le premier cas, parce que l'homme laisse parader autour de lui sa coquette et impudique partenaire comme un souteneur cherchant à mettre valeur les charmes de sa protégée auprès des clients potentiels ; ou bien, dans le second cas, lorsque le *corte* prend la forme honnie d'un *quebrada*, c'est-à-dire d'une posture où l'homme fait plier sa partenaire, s'allongeant légèrement sur elle dans une position évoquant directement, au mieux le baiser, au pire l'acte amoureux (photo ci-contre).



Et le comble de l'obscénité est atteint si cette *quebrada* s'accompagne d'un *gancho*, c'est-à-dire d'un mouvement où la femme enroule sa jambe (souvent dénudée) autour de celle de son partenaire, laissant par la même occasion le bassin de celui-ci pénétrer dans son entrejambe écarté...

On comprend que dans ces conditions, le Tango ait fait l'objet à l'époque de la part de la population bien-pensante (pas seulement les milieux bourgeois d'ailleurs, mais également les classes populaires souvent fortement imprégnées de morale religieuse) d'un sentiment de rejet lié à sa constante cohabitation avec le monde des marges et à son caractère impudique.

D'où l'existence, au moins jusqu'aux années 1910, d'une réglementation assez restrictive, prohibant par exemple la pratique (en plein air) du Tango dans des lieux non prévus pour la danse, comme les cafés. Et l'accession du Tango au statut de musique décente et largement acceptée ne se fera qu'à l'issue d'un processus complexe de transformation dont nous allons maintenant parcourir les étapes (photo ci-contre : Tango de cabaret, extrait du Film *Tango !* de 1933).



Entre bal populaire et grands cabarets : le Tango à la croisée des chemins



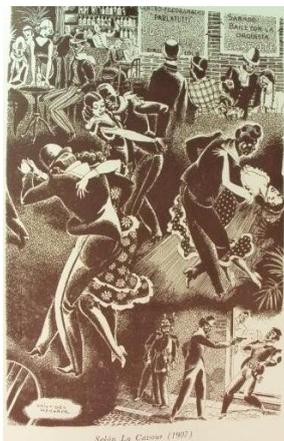
Né au marges de Buenos-Aires, considéré longtemps comme une musique vulgaire et de bas étage, le Tango va progressivement s'infiltrer, aux cours des deux premières décennies du XXème siècle, jusqu'au coeur de la ville, s'imposant auprès du grand public argentin comme l'expression même de l'identité nationale. Cette évolution va de pair avec la poursuite de l'expansion urbaine, dans un climat général de stabilité politique et de prospérité économique qui favorisent jusqu'à la crise des années 1930 la vitalité des activités de loisirs comme de la création artistique (photo ci-contre : Buenos Aires au début des années 1930). Elle s'accompagne également de la montée en puissance d'une frénétique activité nocturne où les grands cabarets, qui se multiplient au centre-ville à partir de la fin des années 1910, jouent alors un rôle central.

Si ces établissements n'ont pas été, comme dans le cas du Jazz au Etats-Unis, majoritairement créés et gérés par des organisations mafieuses, ils ont cependant entretenu un certain nombre de rapports plus ou moins étroits avec toutes une série d'activités occultes voire délinquantes, d'une part parce qu'ils servaient de cadre à des formes de prostitution plus ou moins avouées, et d'autre part- et de manière concomitante - parce que leurs propriétaires étaient assez fréquemment engagés dans des activités liées à celle-ci (gestion de maison closes, organisations de réseaux de traite..).



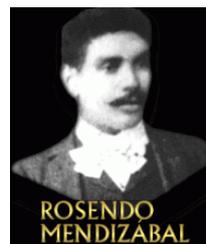
Mais revenons un peu sur l'histoire de cette pénétration du Tango vers le centre de Buenos-Aires pour tenter d'y déterminer le rôle - finalement assez limité - qu'y ont joué les malfrats et le crime organisé. Je distinguerai trois étapes : les cafés mal famés des années 1900-1910 ; la transformation en une musique plus décente pour accompagner son adoption par les milieux populaires bien-pensants et par la classe moyenne en formation ; enfin l'appropriation par les classes les plus aisées qui se mettent à fréquenter à partir des années 1920 les luxueux cabarets du centre-ville (photo ci-contre : Tango de Salon à Buenos Aires, début des années 1930).

Les cafés musicaux des années 1910 : batailleurs et voyous



Vers 1900, on trouve dans différents quartiers de Buenos Aires de nombreux cafés musicaux animés par des trios ou des quatuors de Tango, où les *niños bien* des beaux quartiers viennent s'encanailler et chercher la bagarre avec les *compadritos* des faubourgs. Dans le quartier chic de Palermo, près du Rio Maldonado, c'est le légendaire [La Paloma](#), où Juan Maglio Pacho jouait vers 1915. Mais c'est surtout à l'autre bout de ville, dans le quartier de la Boca, que le Tango canaille des faubourgs va commencer vers 1910 sa véritable pénétration vers le centre-ville. Ce monde nocturne centré autour de la rue Necochea, tel qu'il est décrit par Francisco Canaro dans ses mémoires (cf. encadré 3), ou par Enrique Cadícamo dans son livre *Viento que lleva y trae*, est bien différent des établissements distingués des quartiers nord, comme *Chez Hansen* (cf. infra). Dans ses bastringues et ses restaurants fréquentés par de jeunes viveurs habillés en *compadritos* accompagnés de femmes plus qu'émancipées, on boit et on chahute beaucoup. Et bagarres sont plus que fréquentes (illustration ci-contre : Salon « la Cavour », 1907).

Comme on l'a vu plus haut, la prostitution est toujours envahissante dans la ville, offrant un éventail d'établissements de toutes catégories. Tous ces lieux de plaisir, animés par de nombreux orchestres jouent également de véritable berceau musical au Tango de la vieille garde, et de tremplins à partir duquel celui-ci va pénétrer vers le centre-ville de Buenos Aires. Citons quelques noms d'artistes habitués de ces lieux, au destin souvent tragique : Domingo Santa Cruz, qui écrit le Tango patriotique *Union Civica* vers 1890 ; Rosendo Mendizabal, pianiste attiré de la maison de Maria la Vasca, qui composa le fameux Tango *El Entrerriano* en 1897 et mourut dans la misère ; Angel Villoldo, auteur de *El Porteñito*, qui fut entre autres conducteur de chevaux à



Barracas ; Vicente Greco qui joua dans les cafés de la Boca, comme *El Estribito*, et mourut prématurément en 1924 des blessures consécutives à l'effondrement d'une estrade ; Juan Maglio Pacho, dont les enregistrements connurent un grand succès dans les années 1910, contribuant fortement à la popularisation du Tango ; Eduardo Arolas, auteur de nombreux Tangos célèbres comme *El Marne* et mort de la tuberculose à Paris en 1924... (photo ci-contre, au bandonéon).

Quant au violoniste Ernesto "El pibe" Ponzio (1885-1934), il symbolise à lui seul cette époque héroïque et violente. Il joua dans des lieux célèbres, comme le Café *El Handsen*, *La Batería*, les maisons de Maria La Vasca et de Concepción Amaya. Il est également l'auteur de quelques Tangos fameux comme *Don Juan* (1898). Mais il fut également impliqué dans plusieurs faits violents, dont un meurtre dans un bordel de Rosario, qui lui valurent de passer plusieurs années en prison.



Encadré 3

Les mémoires de Francisco Canaro : du Tango des marges au Tango triomphant



Dans *Mis memorias*, Francisco Canaro, raconte, travers sa propre histoire, celle de la transition du Tango prohibé et marginal du début du XXème siècle au Tango respecté qui règne sur les nuits de Buenos Aires 30 ou 40 ans plus tard (photo ci-contre : Canaro jeune).

L'histoire commence dans les bouges et les salles de danse minables de la province de Buenos Aires, où le jeune Canaro tente de gagner sa vie avec un trio de musiciens ambulants, exposés à toutes les aventures d'une vie errante : bagarres, compadres et voyous, cachets dérisoires et souvent non payés, manque d'argent pour payer l'hôtel ou le repas, filles plus qu'émancipées qui donnent – ou qui vendent - volontiers ce qu'elles ont de meilleur.

Un peu plus tard vers, 1907-1908, il se retrouve à jouer dans les cafés et les autres lieux nocturnes de la Boca, avec pour épicerie la rue Necochea. Ce quartier joue alors le rôle d'un véritable berceau musical du Tango de la *Guarda vieja*, où officient des musiciens de la trempe d'Eduardo Arolas et Vicente Greco. Le 2X4 s'affirme alors progressivement comme une composante majeure de la vie nocturne portègne, mais dans une atmosphère encore marquée par le jeu, la prostitution et les bagarres. De là il commence à gagner le centre-ville, où, dès 1915, il est largement joué dans les cafés, peñas, les lieux de danse parfois installés dans d'anciens théâtres.

Canaro va ensuite jouer un rôle essentiel dans la conquête de la bonne société portègne par le Tango. Il commence par animer, avec un grand succès, le carnaval de Rosario en 1917 et 1918, ainsi que les bals de l'internat. Il est ensuite admis à jouer dans les bals privés de l'aristocratie portègne, ouvrant la voie par son comportement irréprochable à la reconnaissance définitive du Tango par la bonne société.

Il commence aussi à travailler dans des cabarets, de plus en plus élégants, qui se créent dans les années 1920 : Montmartre, Tabarin, l'Abaie, Maxim's, Royal Pigall (devenu ensuite le Tabaris), l'Armenonville, où la musique de Tango alterne avec des numéros de music-hall et des orchestres de musique tzigane, puis de Jazz comme à l'Armenonville. Il y rencontre les propriétaires un peu louches de ces lieux, comme Carlos Seguin ou les frères Lombard. Il



contribue à lancer la carrière d'Azucena Maizani, qui avant de devenir chanteuse, fréquentait le Pigalls : mais nous n'en saurons pas plus sur l'éventuelle face cachée et inavouable des activités des uns et des autres, Canaro restant sur ces sujets très discret, au mieux vaguement allusif... (photo ci-contre : le quintet de Francisco Canaro à la fin des années 1920).

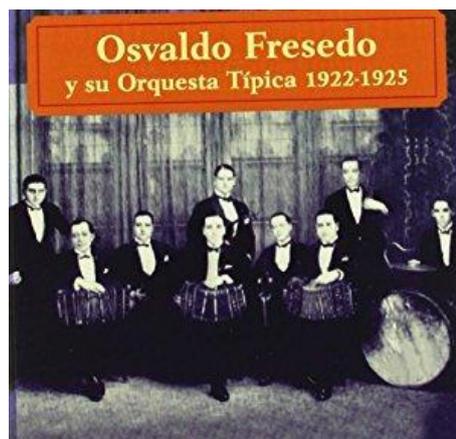
Le Tango commence son ascension vers le statut de musique décente



Après 1910, les liens entre le 2X4 et les milieux marginaux qui lui ont donné naissance commencent à se distendre. Le vieil *arrabal* rebelle de la fin du XIXème siècle tend en effet à disparaître, et, avec lui, ses personnages typiques de mauvais garçons - *tatas* et *compadritos* – encore si présents dans les chansons de Tango du début du siècle. Le 2X4 sort peu à peu des bouges mal famés des origines pour se diffuser auprès des familles ouvrières respectables qui le dansent, en dépit de sa mauvaise réputation,

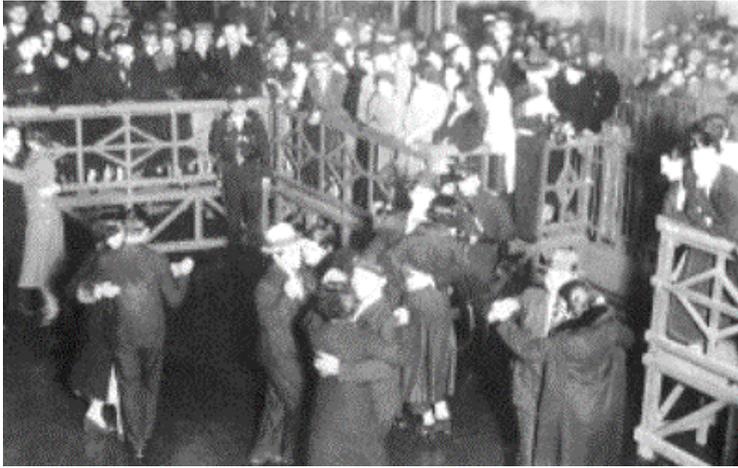
dans la cour de leur *conventillo* puis dans les bals de faubourg qui se multiplient. Et la nouvelle classe moyenne en formation, elle-même largement issue de ces milieux populaires, commence elle aussi à adopter le Tango (photo ci-contre : bal dans un faubourg de Buenos Aires, milieu des années 1930).

Celui-ci se transforme à cette occasion une musique décente, ses paroles salaces et ses fanfaronnades étant désormais bannies au profit d'un sentimentalisme larmoyant (cf. infra). Cet embourgeoisement du Tango se manifeste également par l'incorporation de nouveaux instruments comme le bandonéon plaintif et rauque, la volumineuse contrebasse et le piano bourgeois qui remplacent la flûte et la guitare, donnant au 2X4 une solennité inconnue des petits trios légers de flûte, violon et guitare des années 1900. Des académies de musique apparaissent, formant des interprètes sachant lire une partition et à la technique plus raffinée que les musiciens autodidactes et instinctifs des origines, qu'ils remplacent peu à peu.



La diffusion du 2X4 s'observe également dans la topographie urbaine. Le Tango commence en effet à gagner le centre ville, où, dès 1915, il est largement joué dans les cafés, peñas, les lieux de danse parfois installés dans d'anciens théâtres comme le Teatre Olympia, sans oublier les carnivals où il est très présent. C'est l'époque du bal de Rodriguez Peña, de la maison de Maria la Vasca avec ses danseuses professionnelles, de l'épanouissement de la danse de salon avec de

grands danseurs comme el Cachafaz (photo ci-contre, accompagné par Ernesto Ponzio, extrait du film *Tango !*). Mais l'atmosphère des salles de danse reste encore emprunte de la gouaille originelle du Tango, avec ses bagarres fréquente et ses défis entre musiciens.



Vers 1920, les bals et les lieux de danse de tous niveaux sociaux sont désormais présents dans toute l'agglomération, depuis les faubourgs ouvriers jusqu'au centre-ville où s'est développée une active vie nocturne le long de l'avenue Corrientes. Ils sont plus ou moins respectables, depuis les tranquilles milongas familiales de quartier jusqu'aux salles de mauvaise réputation tenues par des rufians,

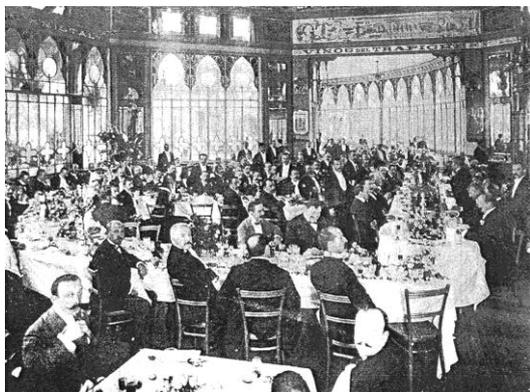
où les viveurs se mêlent à la petite pègre, et aux cabarets populaires du Bajo où des prostituées russes ou polonaises, appelées *papirusas*, viennent rencontrer leurs clients.

Le 2X4 est aussi devenu un spectacle. Dès la fin du XIXème siècle, il avait commencé à être intégré dans les saynètes du théâtre-bouffe, avec des thèmes comme *Soy el Rubio Pichinango* ou *El torito*. Mais ce n'est qu'après 1900 qu'apparaîtra un véritable répertoire de chansons de Tango souvent destinées à la scène. Le 2X4 pénètre alors jusqu'aux théâtres du centre ville. Le public, où les membres des classes moyennes et de la bourgeoisie figurent désormais en bonne place, va s'y distraire en allant voir des saynètes comme *Julian Gimenez*, *Justicia criolla*, *Ensalata criolla*, *los disfrazados*, où sont intégrés des Tangos aux paroles souvent fortement teintées de Lunfardo. On trouve aussi le 2X4 dans les spectacles des music-halls, ou encore sous les doigts des pianistes de cinémas muets... (photo ci-contre : saynète au début du XXème siècle).



Cette diffusion multiforme du Tango dans l'ensemble de la société argentine sera encore accélérée par le développement, à partir des années 1910, du gramophone, puis, une vingtaine d'années plus tard, de la radio et du cinéma parlant, qui permet désormais - oh miracle !! - d'entendre directement jouer ou chanter du Tango dans le film lui-même.

L'ère des grands cabarets du centre-ville



Enfin, le Tango finit par être adopté par les classes les plus aisées. Celles-ci vont bientôt le pratiquer dans les luxueux cabarets qui s'ouvrent au cours des années 1920, alors que la croissance urbaine transforme peu à peu Buenos Aires en une métropole trépidante.

Dès les dernières décennies du XIX^{ème} siècle, étaient apparus dans les beaux quartiers de la ville quelques cafés musicaux huppés, souvent situés dans d'agréables parcs, où des Tangos figuraient déjà au répertoire de l'orchestre [Carbonne, 2013]. Il s'agissait là d'établissements plutôt recommandables, avec un public assez distingué (du moins dans la journée), et appartenant à des propriétaires honorables, sans liens avec les mondes des bas-fonds ou de la délinquance (photo ci-contre : le *Pabellon de la Rosa*).

Le plus ancien (et le plus célèbre) d'entre eux, chez Handsen, actif près du parc de Palermo, entre 1877 à 1912 (photo ci-contre), fut fondé par un émigrant allemand à la réputation sans tâche. Selon les témoins de l'époque, l'audience y était hétéroclite : l'après-midi était familial. Le soir, la clientèle était au départ assez distinguée, pour être progressivement remplacée après minuit par des viveurs, des marlous et des cocottes, personnages à la réputation beaucoup plus sulfureuse. Bien qu'il ne se soit pas agi d'un dancing mais d'un café où il était en principe interdit de danser le Tango en public, il est possible qu'on y ait un peu dansé, notamment pendant les dernières heures de la soirée. L'image du Handsen comme un lieu de bagarres et de débauche, bien ancrée aujourd'hui dans la mythologie tanguera (où elle a été transmise, entre autres, par le film *Los Muchachos de Antes no Usaban Gomina*), ne semble donc pas tout à fait correspondre à la réalité historique.



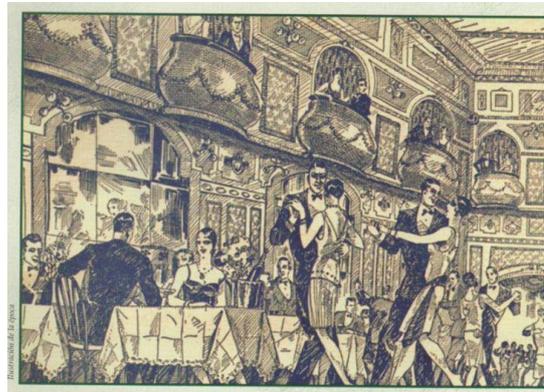
Quant à ses successeurs immédiats, El Velodromo, El Tambito, El Kiosko ou encore les dancings Pabellon de la Rosa et ses voisins le Palais de Glace ou l'Armenonville (photo ci-contre), actifs aux cours des trente premières années du XX^{ème} siècle dans le quartier huppé de la Recoleta, il s'agissait d'établissements luxueux, parfaitement en règle avec la loi et les bonnes mœurs. Ils accueillirent une clientèle riche et distinguée au son des Tangos de la *Guardia Vieja* ou des chansons de Carlos Gardel qui débuta là sa route vers la gloire [Ruiz, 2016].



Dans les premières années du XXème siècle, la bourgeoisie portègne, éprise de moralité et fascinée par l'élégance et la culture européenne, reste cependant plus que réticente à la pratique du Tango dansé, activité considérée comme immorale et vulgaire. Mais les choses vont changer après 1915.

Dès 1913, un concours de Tango est organisé pour l'aristocratie portègne au Palace Theatre. Puis celle-ci commence à aller se divertir dans les cabarets de luxe qui commencent à apparaître dans le centre-ville, et dont de grands orchestres de Tango – sextets, septets, tipicas de 12 à 14 musiciens - constituent l'attraction principale (photo ci-contre : danse à l'Armenonville).

A la fin des années 1910, s'ouvrent en effet de nombreux cabarets, comme l'Armenonville, le Tabarin, l'Abbaye, puis plus tard le Maipu Pigall, l'Abdullah Club, le Royal Pigall (qui deviendra plus tard le Tabaris), le théâtre Casino, le Parque Japones, le Palais de Glace. Beaucoup d'entre eux étaient situés au bas de l'avenue Corrientes, entre l'avenue 9 de Julio et la rue Esmeralda. Le Chantecler ouvre en 1924, le Marabu en 1935 au coin de rues Maipu et Corrientes. Parmi ces cabarets du centre accueillant une clientèle assez huppée, on peut aussi citer le Tibidado, le Bambu, le Lucerne... C'est là que se produisirent les orchestres les plus célèbres de la « période d'or » du Tango, comme ceux de Canaro, d'Arienzo ou Troilo (illustration ci-contre : cabaret à la fin des années 1920).



Enrique Cadícamo, dans ses mémoires comme dans ses chansons (*Che Papusa Oy, Muñeca Brava...*) a décrit de manière très suggestive l'atmosphère de ces lieux et les personnages qui les fréquentaient : une grande salle où de petites tables font face à une scène ou une piste de danse, une esthétique art déco, des spectacles où l'attraction principale - le Tango - alterne avec des numéros de music-hall, des vedettes étrangères de passage ou des combats de lutte gréco-romaine... Enfin des entraîneuses (dite *coперas*), souvent françaises, et qui les poussent à la consommation de champagne, de rigueur après minuit... [Cadícamo, 1995]

D'autres établissements accueillait une clientèle un peu plus populaire, comme, tout en bas de l'avenue Corrientes, vers le quartier du *Bajo*, le Montmartre, l'Océan Dancing ou l'Elysée [Carbone, 2013], où les entraîneuses, surnommées les *Papirusas*, étaient plus souvent d'origine slave ; ou encore, dans le quartier plus populaire de la Boca, El Avion et El Chocolate.

Tango et prostitution : un lien qui tend à se distendre au cours des années 1920



Quel est au juste l'intensité du lien entre ce monde du cabaret nocturne et celui de la délinquance organisée ? Mise à part l'existence d'un trafic de drogue à relativement petite échelle (la fameuse *neige* des poèmes de Cadícamo), il semble qu'il faille surtout le chercher du côté de la prostitution. Encore ce lien n'est-il ni

omniprésent ni organisé de manière systématique par ce qui serait l'équivalent local d'une mafia. Pour résumer la situation par une formule simple, on pourrait dire qu'il y a alors *beaucoup de prostitution dans le Tango, un peu de Tango dans la prostitution, mais aussi de la prostitution sans Tango et du Tango sans prostitution*.

Prostitution sans Tango. Il existait au milieu des années 1910 une importante activité prostitutionnelle à Buenos Aires, avec près de 800 bordels en activité vers 1915 [Martiello] : françaises dans les maisons particulières et les cabarets de luxe, polonaises juives dans les maisons d'abattage et les cabarets plus populaires, auxquelles s'ajoutaient bien sûr des argentines de souche, moins prisées de la clientèle... (photo ci-dessus : reconstitution de l'atmosphère d'une maison close).

La plupart des réseaux de prostitution des premières décennies du XX^{ème} siècle n'entretiennent cependant pas de rapport direct avec le Tango. Les jeunes juives pauvres achetées à leur famille par la *Zwi Migdal* pour être employées dans les maisons d'abattage des faubourgs ne dansent pas le Tango sur leur lieu de travail, bien trop occupées à satisfaire sommairement les besoins de leurs clients par une incessante succession de prestations de courte durée⁹.

Quant aux françaises amenées en Argentine – souvent en connaissance de cause et pour y travailler de leur plein gré – par leurs compatriotes proxénètes, leur rapport avec le Tango sont le plus souvent tout à fait limités, au moins dans le cadre de leurs activités professionnelles. Beaucoup travaillent par exemple dans des appartements particuliers qui sont destinés ni à accueillir des orchestres ni à abriter des soirées dansantes. Et il est révélateur à ce sujet que le mot « Tango » n'apparaisse pas une seule fois dans le fameux livre d'Arthur Londres, *Le chemin de Buenos Aires*, vaste enquête réalisée en 1927 sur ce milieu prostitutionnel (photo ci-contre : intérieur d'une maison close, début du



⁹ La vie de ces prostituées des faubourg populaires de l'Abasto est par exemple décrite dans un article du site www.menteargentina.com, *Neighborhood close-up*, qui explique aussi comment les révélations d'une ancienne prostituée, Raquel Liberman, permirent de mettre fin aux activités de la *Zwi Migdal*.

XXème siècle).



Prostitution dans le Tango. Après 1915, l'acceptation du Tango par les milieux aisés se traduit, comme on l'a vu plus haut, par l'essor du cabaret de luxe, dont l'Armenonville ou le Royall Pigall constituent les archétypes. Les milonguitas et autres cocottes qui les fréquentaient y dansaient le Tango, au son des orchestres de Canaro, Fresedo, et plus tard de Cobian, avec des hommes aisés, surnommés *bacan*. Parfois, il s'agissait de partenaires d'une nuit que l'homme emmenait dans sa garçonnière, son *cotorro* ; mais la liaison pouvait aussi être

durable, le *bacan* offrant alors à sa maîtresse une « bonbonnière d'amour » où il venait discrètement la rejoindre.

Les souvenirs de la chanteuse Tania (publiés en 1973 et cités par [Armus, 2002]) permettent de préciser cette sociologie des amours de cabaret. On y rencontrait en effet selon elle, *“trois types de femmes : les “artistes”, chanteuses consacrées ; les « coperas », qui faisaient la conversation aux clients, dansaient avec eux, les incitaient à boire, et, à l'issue d'une patiente cérémonie, vendaient de l'amour et du sexe ; enfin, les “chéries” et “entretenués”, amantes des clients fortunés qui trouvaient dans le cabaret un espace intime et permissif”*.

Beaucoup de responsables de ces cabarets avaient des relations assez poussées avec le monde de la prostitution (qui n'était d'ailleurs pas en Argentine, jusqu'en 1935 du moins, une activité illégale). Par exemple, les patrons du fameux cabaret Chantecler, Ritanna (photo ci-contre) et son compagnon corse Amadeo Garesio auraient été aussi propriétaires d'une maison close [www.encuentrotanguero.blogspot.fr].



Dans ses mémoires, Enrique Cadícamo évoque également les activités troubles des frères Lombards, français d'origine corse. Ceux-ci héritèrent à la fin des années 1910, à l'issue d'une succession sans doute frauduleuse, des établissements d'un autre entrepreneur de spectacle, Carlos Seguin, et notamment du plus célèbre d'entre eux, le Royal Pigall. Ils y firent venir



des chanteuses parisiennes très prisées, comme Mistinguett, Joséphine Baker ou Lucienne Boyer, ainsi que des artistes de cirque ou de music-hall. Mais, sous couvert de leur agence d'impresarios, ils auraient également organisé à partir de la France un réseau de « traite des blanches » à destination de leurs cabarets. Il fallait bien approvisionner leurs établissements en *coperas* françaises si prisées de leur riche clientèle

locale... (Illustration ci-contre : *Copera triste*, auteur inconnu).



Mais entre recruter quelques entraîneuses françaises et mettre sur pied un vaste réseau de proxénétisme, il existe une distance que les frères Lombard n'ont peut-être pas franchie. En fait, l'atmosphère un peu frelatée qui régnait à l'époque dans ces dancings, lieux de rencontre d'hommes riches et de jeunes femmes de toutes origines à la recherche d'un riche protecteur, était au fond autant liée aux pratiques spontanées de sa clientèle qu'à un système prostitutionnel dûment organisé : jeunes aventurières françaises préférant la vie de cocotte à celle de pensionnaire d'une maison de passe ; filles venues des faubourgs pauvres de la ville pour tenter leur chance dans les cabarets du centre-ville ; danseuses professionnelles et entraîneuses arrondissant leurs fins de mois par des prestations plus intimes (illustration ci-contre : *Milonguita*, par Juan Carlos Castagnino). De *Margot* à *Madame Yvonne*, en passant par *Milonga*, *Grisetta*,

Corrientes y Esmeralda, *Mano a Mano*, *Che Papusa Oy*, *Acquafuerte* ou *Vieja Recova*, ces cocottes de cabaret constituent même l'une des figures centrales des chansons de Tango des années 1930 (voir également [chapitre 9](#)).

Cependant, le contenu même de ces chansons exonère en partie les propriétaires de cabarets du soupçon d'avoir été les organisateurs actifs d'un commerce prostitutionnel structuré et contraignant pour celles qui le pratiquaient.

Les femmes évoquées par Flores et Cadícamo sont en effet presque toujours décrites comme des individus autonomes, pratiquant librement et pour leur propre bénéfice (et souvent leur propre perte), une activité qu'elles ont librement choisi. Comme le dit Celedonio Flores dans *Margot* : « *Ce ne fut pas un voyou flémard et prétentieux / Ni un souteneur d'expérience qui t'on conduite en vice / Tu y es venue toute seule, sans aucune innocence / Tous ces rêves de pognon te passaient par la tête / Depuis qu'un friqué bien sapé t'avait draguée* ».





Tango dans la prostitution. Ce qui est vrai pour les cabarets de luxe l'est aussi pour toute la gamme des autres lieux de plaisir qui existaient alors à Buenos Aires : cafés et music-halls qui jouaient sans doute aussi le rôle de lieux de rencontre pour toutes les formes de l'amour tarifié au son du 2X4 ; petits bordels familiaux et maisons de rendez-vous discrets où l'on prenait le temps, entre des activités plus intimes, d'écouter et de danser un Tango, comme l'évoque la chanson [A media luz](#).

Bref, le rapport entre Tango et prostitution, dans le Buenos Aires des années 1920 à 1940, était d'abord une pratique sociale largement admise et répandue, avant d'être le produit d'une organisation délibérée – même si les propriétaires de cabarets, soucieux de l'attractivité et de rentabilité de leur

établissement, faisaient bien sur ce qu'il fallait pour répondre à la demande de la clientèle, en mettant à leur disposition entraînuses et salons particuliers....

Tango sans prostitution. Peu à peu le lien originel qui avait initialement uni le Tango à l'amour tarifié se détend. Cette danse, désormais composante reconnue de la culture argentine, n'est plus cantonnée dans son ghetto originel et est pratiquée partout et par tous. Se développe notamment un Tango populaire et familial de *barrio*, où la décence des mœurs et le bon ton des comportements sont valorisés : chaperonnage systématique des jeunes femmes par leurs mère ou leur frère, bannissement des vêtements et des postures de danse jugés indécents, etc. Je décrirai maintenant en quelques mots, dans une section conclusive, le processus par lequel le Tango voyou des



origines s'est ainsi transformé en une activité décente, acceptable par l'ensemble de la population argentine. (photo ci-contre : carnaval de Buenos Aires, années 1950)

Quand le Tango devient nostalgique



A partir de 1915, le Tango va connaître plusieurs transformations simultanées qui toutes l'éloignent de son caractère marginal des origines. Un premier courant tend à le transformer en produit de loisirs acceptables pour tous les publics, en dépouillant ses paroles de leur caractère canaille pour emprunter les voies du sentimentalisme nostalgique. Une seconde tendance cherche à explorer ses possibilités esthétiques en créant une musique et une poésie innovantes et de qualité. Ces

deux courants, parfois antagonistes, parfois complémentaires, vont puissamment contribuer à une adoption généralisée du Tango par la société argentine, faisant de lui l'expression même de l'âme portègne. Quant à la renaissance du Tango aux cours des années 1980 après une longue période d'effacement, elle prend la forme d'une transformation en produit globalisé de loisir « milieu de gamme », destiné à un public de classes moyennes adultes et cultivées des pays développés (photo ci-contre : bal à Buenos Aires ; milieu du XXème siècle).

La double transformation du tango

Le Tango se dépouille de son caractère canaille

Vers 1915, le Tango est en Argentine à un tournant. Il a déjà depuis une bonne dizaine d'années quitté ses berceaux les moins recommandables pour conquérir les cafés de la Boca. On le joue même déjà dans certains lieux des quartiers plus huppés, comme à l'Armenonville de Palermo. Admirative de la culture française, la bonne société argentine a également été sensible à l'accueil fait par Paris au Tango dans les années immédiatement antérieures à la première guerre mondiale. Mais sa réputation, tout particulièrement en tant que danse, reste très mauvaise auprès de la société bien-pensante.



Tango à Paris - 1913



Désireux d'élargir leur public, les artistes de Tango les plus entreprenants se démènent alors pour « nettoyer » le 2X4 des stigmates de ses origines honteuses. Cela, peut parfois donner lieu à des scènes cocasses. On raconte par exemple que Francisco Canaro, invité pour la première fois avec son orchestre à animer la soirée privée d'une riche famille de la Recoleta, donna à ses musiciens - qui jusque là avaient travaillé dans une atmosphère de cafés un peu

louches et de bagarres - l'interdiction formelle, pendant toute la soirée, de boire de l'alcool, de prononcer des mots grossiers ou d'interpeler les filles sur la piste, comme ils en avaient l'habitude. Les témoins racontent qu'il multiplia pendant toutes les soirées les démonstrations d'obséquiosité à l'égard de ses hôtes tout en surveillant avec zèle les écarts de conduite de ses musiciens [Hatem, 2005]¹⁰. Servilité un peu ridicule ? Peut-être... Mais le fait est qu'il obtint par la suite d'autres engagements dans les riches familles de Palermo, et que, quelques années plus tard, le Tango avait définitivement franchi la barrière de classe (photo ci-contre : l'orchestre Francisco Canaro dans les années 1930).

Mais l'artiste qui a le plus contribué à cette transformation de l'image du Tango fut sans conteste Carlos Gardel (photo ci-contre). Celui-ci commence à chanter des Tangos à partir des années 1910, d'abord en duo avec Razzano, puis seul. Mais les couplets de corps de garde et les petite pochades comiques qui constituent alors l'essentiel du répertoire du Tango chanté ne le satisfont pas, à la fois pour des raisons artistiques et parce qu'elles ne lui interdisent de sortir du ghetto des music halls populaires pour accéder à des publics plus raffinés ou plus prudes.



Il va donc se lancer systématiquement à la recherche de textes reflétant des sentiments plus délicats – et souvent aussi plus mièvres – que ceux exprimés jusque-là par les Tangos égrillards et canailles des années 1900. Ce faisant, il contribue largement à découvrir et à lancer de jeunes talents comme Pascual Contursi ou Enrique Cadícamo. Mais surtout, il refonde entièrement les bases du Tango chanté, dont sont désormais éliminés la vulgarité, les fanfaronnades et les obscénités et qui

s'ouvre désormais à la chronique sociale, à l'évocation nostalgique de la jeunesse perdue, à l'expression de sentiments patriotiques pour Buenos aires et l'Argentine et à un romantisme amoureux le plus souvent teinté d'amertume. Quant au sexe, c'est bien simple : il disparaît entièrement, après 1916, même sous une forme allusive, dans les textes de Tango.

¹⁰ Dans ses propres mémoires, Canaro raconte d'ailleurs exactement la même histoire - l'obséquiosité grotesque en moins, bien sur [Canaro, 1995] ;



En se moralisant pour conquérir le public bien pensant, le Tango abandonne en effet son caractère provocateur et licencieux. Désormais, l'amour y est alors réduit à un concept désincarné et les charmes féminins ne sont plus évoqués que de manière extrêmement allusive, où seul le regard caresse, et où le contact physique se limite à et unique baiser dont on se souvient encore bien des années plus tard. Et c'est donc à partir de cette époque que la chanson de Tango prend l'aspect nostalgique, mélodramatique et pour tout dire un peu geignard à laquelle elle s'est depuis identifiée. Un répertoire qui reflète bien la vision du monde et l'univers sentimental du grand public argentin de l'époque. Soigneusement débarrassé des dernières traces de son passé prostibulaire, il va pouvoir se lancer à l'assaut des scènes et des ondes de tout le pays, puis rayonner sur le monde entier.

Cette évolution n'est d'ailleurs pas que stylistique. Elle accompagne une évolution en profondeur de la société argentine. Ricardo Ostuni [Ostuni, 2004] nous explique qu'elle correspond aussi à la disparition des *orillas* (franges urbaines semi-rurales) et des types humains, bravaches et marginaux, qui les peuplent. Ceux-ci vont, peu à peu, changer leur style de vie et leur vocabulaire pour s'enrôler, à côté de l'immigrant déclassé, dans les rangs du prolétariat local. « Avec ce prolétariat malheureux mais mieux intégré, naît le Tango-chanson avec sa poésie du sentiment, qui remplace la rhétorique provocante de la Milonga ou du Tango orillero, en exprimant avec authenticité les sentiments d'une population malheureuse, avec ses misères et ses grandeurs, avec ses visages innombrables de douleur et de joie ».

Nouvelles ambitions artistiques des jeunes poètes et musiciens tangueros

La distance avec les origines gouailleuses et marginales du Tango va encore s'accroître au milieu des années 1920, lorsqu'une génération de jeunes auteurs venus des milieux de la poésie cultivée et du théâtre cherchent à donner au Tango, qui n'était jusqu'alors qu'un ensemble de chansonnettes populaires, ses lettres de noblesse littéraires. Cadícamo, Discepolo, Manzi, Castillo, un peu plus tard Exposito produisirent alors, au cours des 30 années ultérieures, un corpus poétique ambitieux et de grande qualité, mais qui fit sans doute perdre au Tango encore un peu plus de sa saveur faubourienne d'antan.

Cet éloignement s'exprime également par une évolution du vocabulaire, qui à partir des années 1930 incorpore moins le terme *venus du Lunfardo*. Comme l'explique José Gobello [Gobello, 2004] « Homero Manzi (...) s'éloigne du vocabulaire sauvage du Lunfardo, comme le fait également Discépolo dans ses dernières années. » A cela contribua également la censure sur les paroles de Tango imposée dans les années 30 et 40, fondée sur une idéologie à la fois nationaliste et moralisatrice. Celle-ci réprouvait à la fois à la contamination de l'espagnol par les langues étrangères et l'atmosphère sordide des chansons de Tango : femmes de mauvaise vie, gouaille faubourienne, drames passionnels... (photo ci-contre : Enrique Cadícamo).



De l'expression de l'âme argentine à un produit de loisir globalisé

Du règne sans partage au déclin



Avec ces transformations, le Tango ne se dépouille pas seulement de son caractère scabreux et indécent. Il se transforme en un ensemble culturel d'une grande diversité, capable de séduire aussi bien le public populaire des faubourgs que celui du centre ville, les familles rangées que les viveurs de cabaret, les midinettes sentimentales que les mélomanes cultivés, les militants de gauche comme les conservateurs. Il devient ainsi capable, à partir des années 1920, de capter et d'exprimer l'arc-

en ciel des sensibilités existant au sein de la population argentine, ou, à tout le moins, de celle de Buenos Aires. Il s'impose donc pendant près de trente ans dans le pays comme la musique et la danse de référence. Ceci s'exprime dans tous les aspects de la culture populaire :

- Présence dominante dans tous les lieux de loisirs nocturnes, des cabarets du centre-ville au milongas de faubourg.
- Vitalité de la production musicale, avec plusieurs centaines d'orchestres professionnels en activité au début des années 1940, la production de plusieurs dizaines de milliers de chansons, l'enregistrement entre 1920 et 1950 de plusieurs milliers de « long play » par la dizaine de maisons de disques majeures alors en activité.
- Forte présence du Tango sur les ondes radio et au cinéma, avec la réalisation de plusieurs centaines de films liés d'une manière ou d'une autre au 2X4 entre 1930 et 1950 [Hatem, 2014a].
- Forte présence du Tango, considéré comme une expression fondamentale de la sensibilité argentine et une composante importante des modes de vie, dans les différents aspects de la production culturelle argentine : saynète (Ivan Pelay...), théâtre (Discépolo...), peinture (Figari...), littérature (Cortázar, Borgès..), etc.
- « Starisation » d'un certain nombre d'artistes de Tango : chanteurs comme Carlos Gardel, Tita Merello ou Alberto Castillo (photo ci-dessus) ; auteurs comme Discépolo ou Manzi ; chefs d'orchestres comme Francisco Canaro ou Osvaldo Pugliese, icône du peuple tanguero de gauche (photo ci-contre) ; vedettes de cinéma comme Tito Lusiardo ou Hugo Del Carril...



- Intérêt des dirigeants politiques pour le Tango, reconnu comme un élément important dans la formation de l'opinion. Selon les cas, celui-ci fut donc, soit réprimé (censure sur les paroles « indécentes » dans les années 1930, interdiction de bals et persécution des artistes tangueros de gauche entre 1976 et 1983), soit au contraire exalté en tant qu'expression populaire (intérêt exprimé pour le Tango par le Général Perón à la fin des années 1940).

Un produit de loisir « milieu de gamme » globalisé



Enfin la résurrection actuelle du Tango après la période d'effacement des années 1950-1970, se fait selon plusieurs formes distinctes, entre lesquelles d'ailleurs les frontières ne sont pas forcément marquées avec précision :

- Une activité de loisirs de masse « moyen de gamme », destinée à une classe moyenne relativement cultivée, à laquelle sont proposés voyages de découverte, festivals, spectacles, cours

de danse et soirées conviviales dans des lieux toujours sûrs et aisément accessibles du centre-ville (photo ci-contre : milonga à Paris)

- Un Tango de recherche musicale, comportant d'ailleurs lui-même plusieurs courants : l'un visant à en renouveler l'esthétique par l'incorporation de sonorités nouvelles ou liées à d'autres formes d'expression, comme l'électro, le Jazz ou la musique contemporaine ; un autre plutôt orienté vers la redécouverte de styles anciens, depuis le Cayengue (*Tubatango..*), jusqu'au revival pugliesien de l'orchestre d'Alberto Alvarez [Hattem, 2014b] (photo ci-contre : concert du groupe *Gotan Project*).



- Un Tango de spectacle, faisant du 2X4 une composante – plus ou moins centrale selon les cas – d'une esthétique chorégraphique ou théâtrale [Hattem, 2015].



Par contre les jeunes des milieux populaires argentins se tournent vers d'autres formes d'expression. Dans les *villas miserias*, lointaines héritières de l'*arrabal* d'autrefois, on écoute ainsi la Cumbia villera (musique des bidonvilles), dont les paroles évoquent les activités délictueuses, la drogue et le sexe, en utilisant un Lunfardo modernisé [Oliveri, 2004]. Dans les maisons closes d'aujourd'hui, on ne danse pas le Tango, mais le Cuarteto ou le Reggaetón. Et ce sont finalement surtout les classes moyennes bien intégrées qui dansent le 2X4 dans des lieux confortables et décents, tout en rêvant des *milonguitas* et des *compadritos* aujourd'hui disparus... Des personnages dont les héritiers actuels écoutent de leur côté des musiques d'apparition récente, stigmatisées pour leur vulgarité et leur violence ... Eternel recommencement des choses.... (photo ci-contre : incidents pendant un concert du groupe argentin de Cumbia Villera *Damas Gratis* en 2015)

Sources bibliographiques

- Aguiar Carmen, 2001, [Montevideo et le Tango](#), La Salida n°23, avril-mai
- Armus Diego, 2002, "[Milonquitas" en Buenos Aires \(1910-1940\): tango, ascenso social y tuberculosis](#)", Swartmore College
- Borteiro Martin Luis, 2005, [Tanqo, la genesis](#), film documentaire, Uruguay, 60 minutes
- Caceres, Juan Carlos, 2003, [Aux origines du Tango, les rythmes africains](#), propos recueillis par Fabrice Hatem, La Salida n°32, février-mars
- Cadicamo, Enrique, 1995, [Mis Memorias](#), rééd. Corregidor, 1999, 363 pages
- Canaro Francisco, 1957, [Mis memorias](#), rééd Corregidor, 1999, 430 pages
- Carbone Juan Diego, 2013, [Tiempos Veijos, recordando los cabarets de Buenos Aires ... !!!](#)
- Carretero Andres M., 1999, [El, Tango, testigo social](#), 155 pages, éd. [Continente](#)
- Carozzi María Julia, 2015, [El origen prostibulario del tango es un invento de los escritores de la elite](#), entretien avec Pablo E. Chacón, <http://www.telam.com.ar/>
- Gobello José & Oliveri Marcelo Héctor, 2004, (propos recueillis par Pablo Cazau), [Le tango et le Lunfardo : compagnons d'enfance](#), La Salida n°40, octobre-novembre
- Hatem Fabrice, 2001, [Tango et amour vénal, de la cohabitation à la rupture](#), La Salida N°22
- Hatem Fabrice, 2005, [Canaro, le musicien-entrepreneur \(1888-1964\)](#), La salida n°41
- Hatem Fabrice, 2014a, [Le Tango et le cinéma : une histoire d'amour longue et mouvementée](#)
- Hatem Fabrice 2014b, [Les orchestres de Tango aujourd'hui en France](#)
- Hatem Fabrice, 2015, [A la découverte des spectacles de tango dansés](#)
- Londres Albert, 1927, [Le chemin de Buenos Aires](#), Albin Michel, rééd. Le Rocher, , 2007, 263 pages
- Martiello Liliana Mabel, [Apuntes para una historia de la prostitución en Buenos Aires \(1920-1940\)](#), <http://www.revistapersona.com.ar>
- Adelqui Millar, 1931, [Luces de Buenos Aires](#), film de fiction, France, 85 minutes
- Moglia Barth, Luis, 1933, [Tango](#), film de fiction, Argentine, 1933, 75 minutes
- Ostuni Ricardo, 2004, [Le langage du Rio de la Plata et la chanson populaire : le tango](#), La Salida n°40, octobre-novembre
- Perez-Reverte Arturo, [Le tango de la vieille garde](#), trad. François Maspero, éd. Le Seuil, 2013, 536 pages
- Romero, Eduardo, 1937, [Los muchachos de antes no usaban gomina](#), Film de fiction, Argentine, noir et blanc, 88 minutes
- Ruiz Diego, 2016, [Los recreos de Palermo](#), <https://cafecontado.com>
- Salas Horacio, 1986, [Le Tango](#), Préface d'Ernesto Sabato, 438 pages, trad. française Annie Morvan, Actes Sud, 1989
- Torre Nilsson Leopoldo, 1968, [Martin Fierro](#), film de fiction, Argentine, 134 minutes
- Wiki, [Zwi Migdal](#)
- www.encuentrotanguero.blogspot.fr, 2011, [Cabaret « El Chantecler »](#)
- www.menteargentina.com, 2014, [Neighborhood Close Up](#)

Nb : de nombreuses photos anciennes de Buenos Aires reproduites dans ce chapitre proviennent du site <http://migueldiel.pagesperso-orange.fr/eltango.htm>

Chapitre 2. Rumba et musique afro-cubaine : des humbles solars de barrio aux congrès internationaux de Salsa



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).



Pour animer tous ces lieux de plaisir, où se côtoient 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 : danseur de rumba populaire, Cuba, années 1950).



Certes, ce n'est pas exactement la Rumba de rue ou les toques 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 cabaret de la Havane, 1946).

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 Folklorico Nacional* dans les années 1980).

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 folklorico de Oriente*, 2015).



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



ci-contre : Guaguancó dans un solar de la Havane, milieu du XXème siècle, extrait du film *Nosotros la Música*).

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

Une musique inventée par le peuple¹¹

Un lent processus de gestation

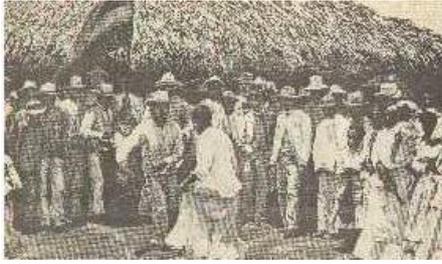
On peut identifier des antécédents de la Rumba dans certaines pratiques folkloriques des populations pauvres - essentiellement noires - de l'Occident cubain, aussi bien dans les villes qu'en zone rurale.

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 sucre¹² (illustration ci-contre : danse Yuka ou Makuta dans un Barracone).



¹¹ 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.

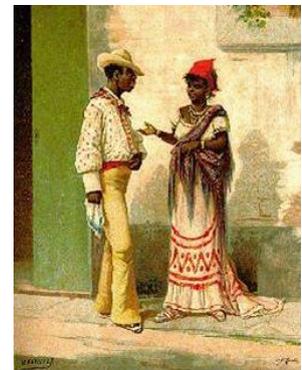


Esteban, le héros du fameux livre *Biografía de un cimarrón* [Barnet, 1966], décrit de manière très vivante ces danses de Yuka, pratiquées au son de trois tambours, auxquels il participa lui-même. Il fournit également un témoignage direct sur la première transition qui s'opère après la fin de l'esclavage, 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 Abakuá, 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 Dichosos* 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 cabildos¹³ (illustration ci-contre), paseos, toques de tambours, congas de l'Orient, chants de boulangers et d'autres métiers artisanaux....

¹² 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 »].

¹³ 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.

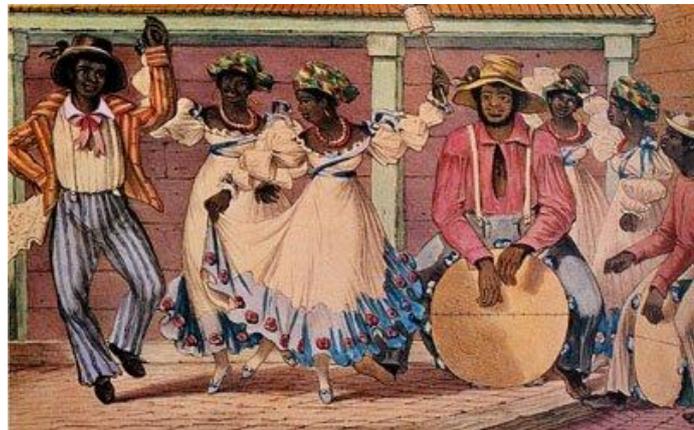


Havane (illustration ci-contre : la première partition de Habanera, publiée à Cuba en 1840). Quant à Santiago de Cuba, elle deviendra le berceau de la Trova, du Boléro et Son (voir encadré 2).



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]¹⁴.

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).

¹⁴ 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 Changüí © 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 ».

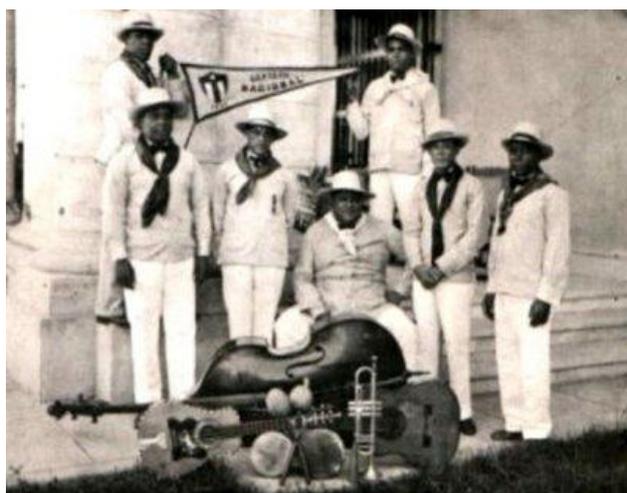
Tamborito panaméen, le Porro Colombien, le Merengue haïtien ou encore le Carabine dominicain sont ainsi des formes locales de ce qu'il appelle « le complexe du Son ».



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 militaires¹⁵, 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 Piñero. 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 Piñero*, 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.

¹⁵ 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).



tambours religieux 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

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'Afrique¹⁶ [León, 1984]. Les joueurs de percussions, le plus souvent eux-mêmes impliqués par ailleurs dans des pratiques religieuses (Yoruba, Abakua, Santería, 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).

¹⁶ 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 hacer na'*, *Tus condiciones*, *Mama Buela* (photo ci-contre, Sabados du CFN) ... Il existe aussi des 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 étroite 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) passer 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 solaires, 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-oreille¹⁷. 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 cordonniers¹⁸. 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* ».



¹⁷ 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].

¹⁸ 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)



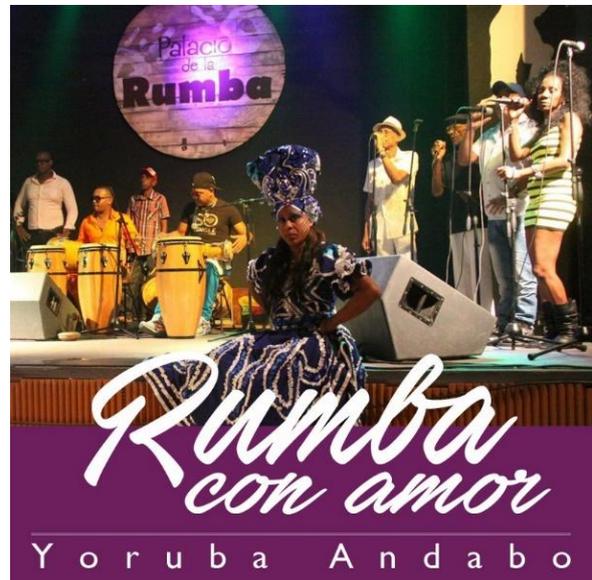
- Enfin, l'absence de protection des droits d'auteur a eu pour conséquence que les compositeurs et auteurs de Rumba n'en n'ont longtemps tiré aucun profit financier (leur nom même étant oublié dans de nombreux cas d'œuvres anciennes). Par exemple, Tio Tom, l'un des plus prolifiques auteurs de chansons 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]¹⁹. 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, Carbuero, 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, El Don Chiquito, Gollito... (photo ci-contre : le danseur Celedonio Capote González "Bacardi").

Les thèmes poétiques : le monde vu depuis le solar²⁰

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



¹⁹ 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]

²⁰ 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).

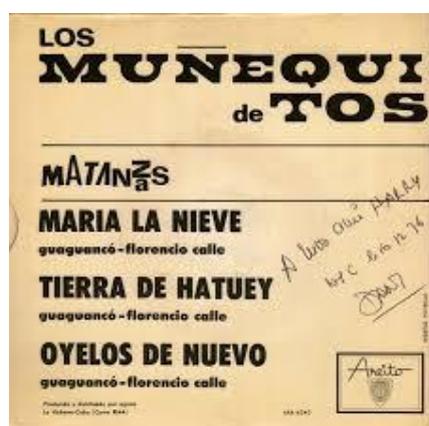
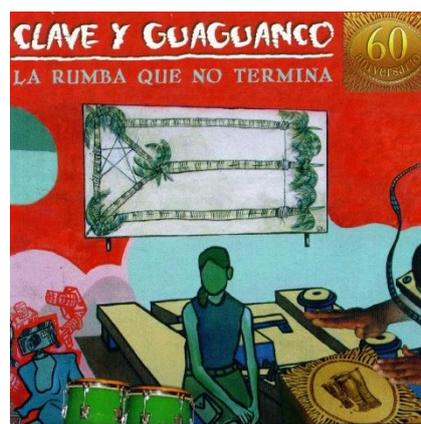
également [DeGraaf, 2009b]) :



- *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*)²¹.

- *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 autoglorificateur, 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 souvent pris la forme d'un 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.

²¹ 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

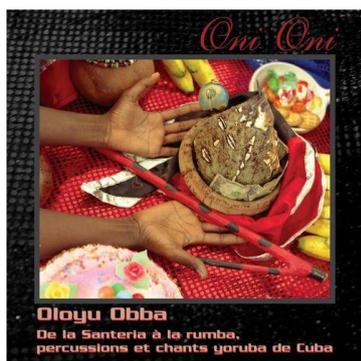
Rumba santiaguera *Mataron a Quememeo* évoque le meurtre d'un personnage dangereux par les frères d'un homme qu'il avait insulté. Mais ce type de Rumba est assez mal vue par une grande partie du public populaire, épris d'élégance et de distinction, et fortement désireux de rompre avec l'image du noir 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 langue, expression d'une population marginale²²

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 étranger 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.

²² 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 ouvre 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).





Clave y Guaguancó).

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

- 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 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 Valon²³ « *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).



²³ 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).



1950).

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

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 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 ; potentiel économique 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

restées cantonnés²⁴.

²⁴ 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 le 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 : 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.



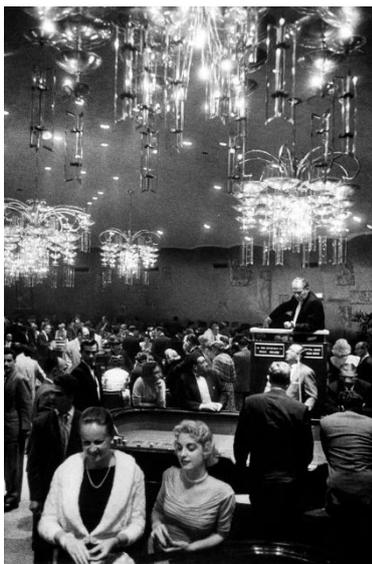
Le personnage de Meyer Lansky, le plus grand parrain de la mafia américaine des années 1940 et 1950, est particulièrement emblématique de cette ambivalence (photo ci-contre). Né dans une famille juive pauvre de Lower East Side, il s'intéresse très tôt aux jeux de hasard organisés dans son quartier. Quoique 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 Lucciano, 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 racketer, 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 « 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 de cabaret, Cuba, fin des années 1930).

cabaret, Cuba, fin des années 1930).

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 mafieu 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 pouvoir²⁵, 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).

²⁵ 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 confia 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 Shangai (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 talentueux 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 Matancera* et sa chanteuse Celia Cruz, le *conjunto* d'Arsenio Rodriguez, la *Charanga Aragón*, l'*Orquesta America* d'Enrique Jorjin, 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 : Damazo 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, la 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*).



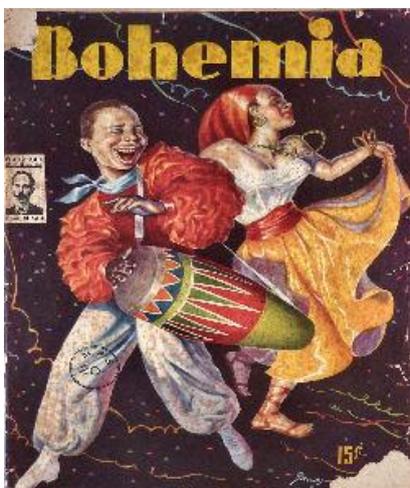
- A deux pas de là, dans les quartiers populaires de Jesus Maria, Cerro, Regla ou Atares, un immense vivier de talents artistiques est en permanence alimenté par la pratique de rue et de voisinage. La Rumba et l'afro-cubain constituent le socle central de cette musique populaire informelle à partir de laquelle les jeunes les plus doués acquièrent des capacités polyvalentes de chanteurs, musiciens, danseurs, compositeurs et improvisateurs (photo ci-contre : Celeste Mendoza dans un solar de la Havane, extrait du film *Nosotros la Música*).



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 les conduira 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 mulâtres 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).

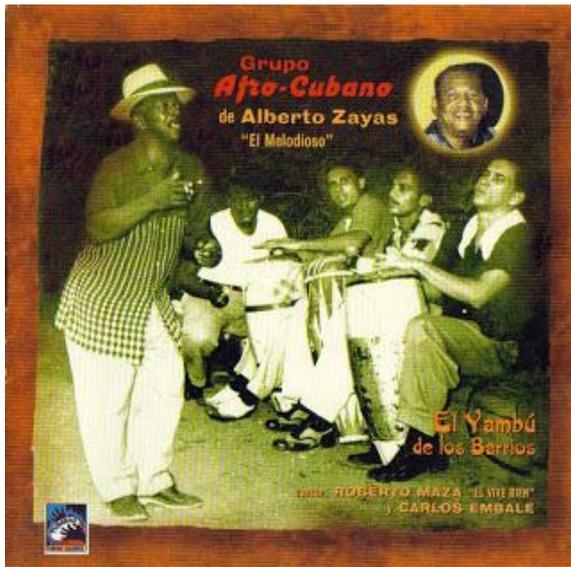
Bien sûr, Celeste Mendoza interprète parfois une vraie Rumba sur la scène du Tropicana, mais en l'épurant au passage de la liberté plébéienne qui pourrait choquer le public de l'endroit. Bien sur, les chorégraphies de Neyras s'inspirent souvent de la Rumba et de l'Afro-cubain, mais en poussant si loin 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 mafieux²⁶.

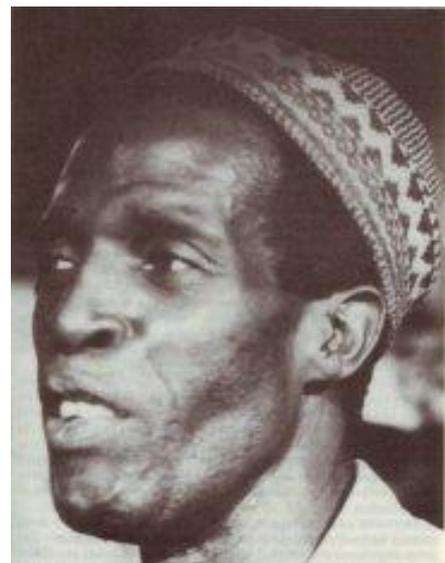
²⁶ J'évite ici de rappeler les trajectoires des artistes les plus célèbres, comme Benny Moré, Celia Cruz ou Chano Pozo, qui pourtant constituent de parfaites illustration de mon propos. Je préfère en effet me focaliser sur des artistes un peu moins connus du public français, mais qui, à un titre ou à 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 Afro-cubano 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 Atarés²⁷. 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 "Carbuero", 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 Montaner. Il participe à la fondation de la comparsa *Los Marquese de Atarés*, 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)].



²⁷ 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 ou 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'utilisions 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 émigra 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 de ses œuvres par des collègues indéliques 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 en 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



dessus : un des premiers spectacles du *Conjunto Folklórico Nacional*, début des années 1960).

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-révolutionnaire²⁸

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 Tropicana et les grands hôtels commencent à être nationalisés. Quant aux membres de la mafia nord-américaine qui étaient restés sur place 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 médiocre²⁹ qui leur est désormais proposé - se double progressivement d'une offensive idéologique : censure, velléités 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.

²⁸ 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.

²⁹ Et aujourd'hui dérisoire.



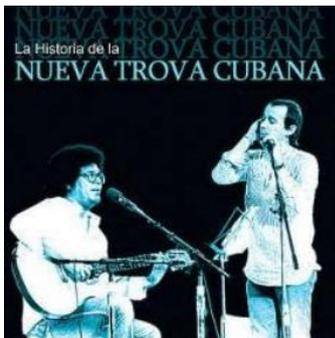
Les artistes se trouvent alors confrontés à un choix difficile : soit partir de Cuba pour chercher à l'étranger les moyens d'exercer librement et décentement leur art ; soit rester dans leur pays pour ne pas rompre avec leur racines, et pour certains, soutenir la révolution castriste. Beny Moré, Celina 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 sonore³⁰ (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 artistique³¹. 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.

³⁰ 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...

³¹ 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'afro-cubain, 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 - un 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 Foklorico 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 deviennent, 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 Matancero*, 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 de *Guaguancó Marítimo Portuario*, il devient professionnel en 1985 sous son nom actuel. Il travaillera notamment avec Mercedita Valdès et Pablo

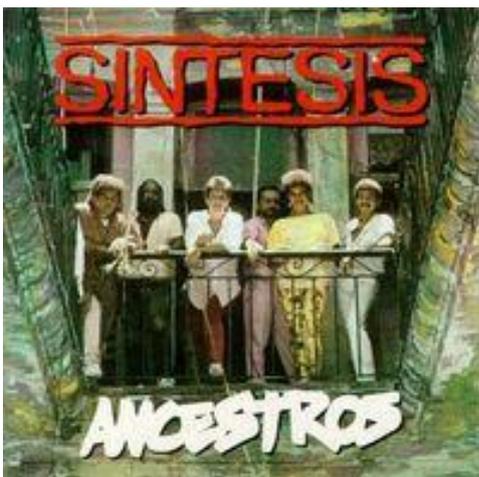
Milanes [Ecured (c)].

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 les 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).

Des œuvres filmées de plus en plus nombreuses sont également consacrées, à partir de cette époque, à 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 grands interprètes du genre.



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



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

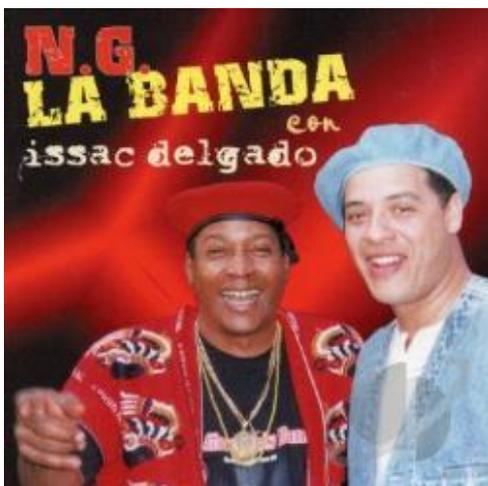
(photo ci-contre : concert de Maykel Bianco à Paris en 2013).

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 : Un nouveau genre musicale, la Timba, greffe les influences du Rock, du Latin Jazz et de la Pop sur le socle du Son urbain, cubaine. Son apparition 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 plutôt 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].



entre ces différentes formes d'expressions, qui semblent se nourrir mutuellement dans un climat de constante inventivité (photo ci-contre : le groupe de Reggaetón 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 s'exposer à trop de risques physiques ou de faux-semblants. 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 de nature plus spontanée, 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 Editoral
- Carpentier Alejo, 1946, [La musica en Cuba](#), Ed. Letras Cubanas, 2004 (première édition : 1946), traduction française *La musique à Cuba*, 1985, Éd. Gallimard, Paris
- Cortazar Octavio, 1992, [La ultima 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 explicacion 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
- Garcia Airado Carlos Alberto, 2005, [La Leyenda del Son](#), Film documentaire, Cuba, 24 minutes
- Garcia, Roberto, 2009, [Compositores cubanos](#), site <http://foro.cuandocalientaelsol.net/>
- Giro Radamés, 2007, [Diccionario enciclopédico de la musica 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](#)

Chapitre 3. Le Jazz : des bordels de la Nouvelle Orléans aux clubs branchés du quartier Latin

Le cas du Jazz ne reflète que dans les premières phases de son histoire le « modèle de référence » exposé dans le [chapitre introductif](#) de ce livre. S'il trouve bien ses origines, comme la quasi-totalité des musiques afro-descendantes du nouveau monde, dans des milieux marginaux et stigmatisés, si son développement doit ensuite beaucoup au soutien de groupes mafieux, ce genre a par contre connu à l'époque contemporaine une évolution originale par rapport à celle de la plupart des musiques afro-latines, empruntant la voie d'une démarche de recherche et d'avant-garde plutôt que celle d'une musique de loisirs « grand public » parfois affadie et galvaudée.

Né d'un métissage entre les traditions musicales noires du sud des Etats-Unis et celles des populations créoles de la Nouvelle Orléans, le Jazz trouva en effet son principal berceau, au début du XXème siècle dans les bordels et les salles de danse du quartier réservé de Storyville.

Sa diffusion vers l'ensemble des Etats-Unis au cours des années 1920 bénéficia ensuite du soutien des mafias juives et siciliennes. Celles-ci ouvrirent en effet à New York et Chicago de très nombreux night-clubs où elles employèrent massivement des jazzmen noirs, permettant ainsi à leur inventivité artistique de s'épanouir et à leur talent de rayonner sur la scène nocturne.

Puis la crise des « big bands » au cours des années 1940 conduisit à une multiplication des petites formations de Jazz, dont beaucoup s'orientèrent, au cours des décennies suivantes, vers une musique de recherche, destinée davantage à des cercles restreints de mélomane avertis qu'à l'animation de bals populaires.

L'enfance du Jazz : des rues chaudes de New-Orléans aux honky-tonks du sud



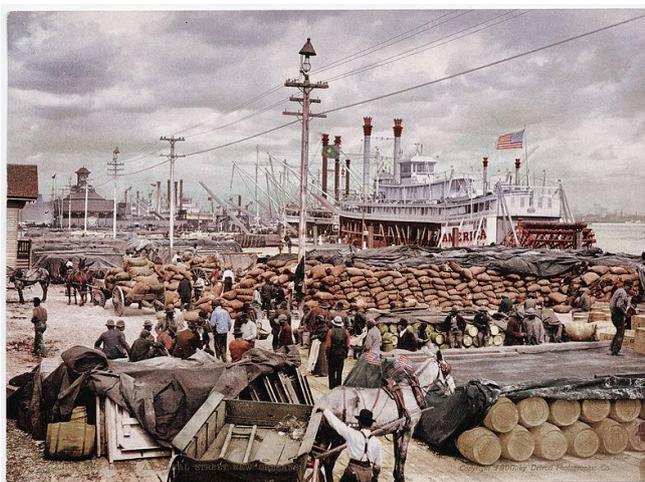
Ville violente, dépravée, follement éprise de musique, la Nouvelle-Orléans s'affirma, dans les premières années du XXème siècle, avec son fameux quartier réservé de Storyville, comme la capitale du sexe tarifé aux Etats-Unis (image ci-contre : vue aérienne du quartier de Storyville au début du siècle).

C'est aussi dans cette ville que se rencontrèrent à la fin du XIXème siècle, les traditions musicales afro-américaines, d'origine souvent rurales, et celles, plus proches des Caraïbes, de la population créole de la ville. De ce mélange naquit le Jazz, dont la première enfance aura pour cadre les salles de danse et les maisons closes du quartier réservé. Et qui gardera longtemps aux yeux des milieux bien-pensants les stigmates de ces origines méprisables et de ces fréquentations honteuses.

Un gosse des rues dans une ville dépravée

Petite visite guidée dans la Nouvelle Orléans de la fin du XIXème siècle

La ville de Nouvelle-Orléans a longtemps joui aux Etats-Unis d'une situation originale³². Fortement marquée par ses origines françaises et catholiques, elle constitua dès le XIXème siècle le creuset d'une culture métisse, associant apports européens et africains, qui avait au fond plus de traits communs avec celle des Caraïbes qu'avec le reste d'un continent nord-américain majoritairement protestant. Sa position de port maritime accentuait encore cet état des choses, permettant à l'influence des Caraïbes toutes proches de



s'exercer largement, via notamment la venue de musiciens d'origine cubaine. Quant à la ségrégation raciale et à la répression des formes d'expression typiquement africaines, elles étaient traditionnellement beaucoup moins marquée que dans le sud profond des Etats-Unis (photo ci-contre : vue de Canal Street au début du siècle, recolorisée).

³² Cette section est largement inspirée du livre de Gary Krist, [Empire of Sin, Sex, Jazz, murder and the battle for modern New Orleans](#).



La ville, qui restait aussi, à la fin du XIX^{ème} l'une des plus arriérées économiquement des Etats-Unis, accueillait des populations d'origine très diverses. Au vieux fond créole, issu d'un long processus de coexistence et de métissage entre populations d'origine noire et latine, s'était progressivement ajoutée, au cours de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, une bourgeoisie protestante anglo-saxonne, des familles souvent plus modestes d'origines irlandaise, et plus récemment, des italiens

catholiques venus pour la plupart du sud de l'Italie. Ceux-ci, surnommés péjorativement les « dagos », étaient l'objet d'une forte hostilité de la part de la population anglo-saxonne du fait de leur propension supposée à la délinquance (avec notamment l'existence d'une organisation criminelle, dite de la « main noire », préfigurant la mafia). Quant aux noirs libérés de l'esclavage, ils vivaient dans les quartiers pauvres de l'uptown une vie difficile et précaire, minée par la violence, la délinquance et l'alcoolisme, dont l'atmosphère a été plus tard reconstituée, de manière sans doute un peu romancée, dans le film [Porgy and Bess](#) (photo ci-dessus).

La musique est également omniprésente dans la ville, prenant toutes sortes de formes spontanées : musique de cabarets, souvent apportées par les marins de passage ; blues et work songs venus du folklore noir rural ; musique d'églises et fanfares de funérailles... ; « brass bands » de cuivres et de percussions – où se distinguera bientôt Buddy Bolden, le premier à avoir joué du blues pour la danse, et considéré par beaucoup comme le premier Jazzman – animant les défilés de

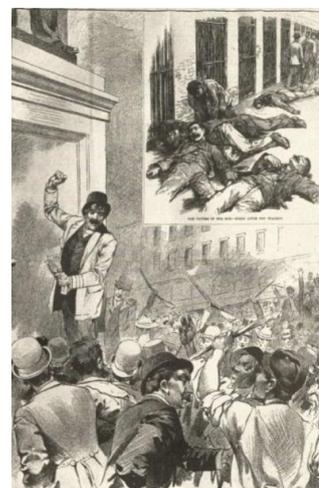


de rue qui se transforment régulièrement en gigantesques bagarres lorsque deux parades venues de quartiers différents se rencontrent. On trouve aussi des petits groupes de musiciens noirs misérables jouent d'oreille dans les rues une musique en grande partie improvisée sur des instruments de fortune, dans l'attente d'une possible embauche pour l'animation d'un bal populaire. Pendant ce temps, dans les maisons des bourgeois blancs et des artisans créoles, les enfants apprennent à lire la musique et à jouer d'un instrument. Même avant la création du fameux quartier réservé de Storyville, les prémices du Jazz sont donc déjà largement présentes dans la ville (photo ci-dessus : string band, Nouvelle-Orléans, vers 1900).



Peuplée depuis sa création des éléments les plus asociaux venus d'Europe (prostituées, forçats en rupture de ban, aventuriers, fils de famille prodigues...), La Nouvelle Orléans était également célèbre dans tous les Etats-Unis pour son libertinage, voire pour le dévergondage de ses mœurs. Des bals tout à fait légaux, les quadron ballrooms, y étaient organisés pour permettre à des hommes aisés, d'âge mur, et le plus souvent mariés, de rencontrer des jeunes femmes à la peau plus sombre (souvent accompagnées de leur maman) afin d'en faire leur maîtresse plus ou moins officielle. Quant à l'active vie nocturne – prostitution, alcool, danse et jeu – elle drainait vers cette métropole du vice des visiteurs venus de tous les Etats-Unis, peuplant les quartiers les plus respectables de tripots et de lupanars (photo ci-contre : article d'un journal conservateur dénonçant en 1892 l'expansion incontrôlée de la prostitution).

Cette situation est alors pour la société bien-pensante une source de craintes et de scandales permanents. Les bagarres et les meurtres sont monnaie courante. La présence de communautés mal intégrés et supposément criminogènes – Noirs, bien sur, mais aussi et surtout Italiens – est ressentie comme une menace pour l'ordre public. Ce climat délétère est insupportable aux yeux de tenants de l'ordre moral, souvent venus de la bourgeoisie anglo-saxonne, et regroupés dans l'association conservatrice YMDA. Ceux-ci vont alors réagir pour restaurer l'ordre, en matant les communautés jugées dangereuses (Noirs, Italiens...) par la peur et les lynchages, en renforçant la répression policière, en instaurant progressivement dans la ville un régime ségréguioniste auquel elle avait jusque là échappé contrairement au reste du sud post-sécessionniste... Et en cherchant, en 1897, sur la proposition du conseiller municipal Alderman Sidney Story, à cantonner la prostitution dans quelques carrés d'immeubles situés entre la gare et le canal, juste à côté de ce que nous appelons aujourd'hui le carré français (illustration ci-contre : lynchage de détenus italiens en 1891).



Mais, à la grande déception des moralistes et pour le plus grand bonheur des futurs amateurs de Jazz, cette mesure va avoir l'effet exactement inverse de celui recherché. En concentrant une offre surabondante de plaisirs et de loisirs nocturnes dans un périmètre bien identifié et entièrement dédié à cette activité, il va conférer à La Nouvelle Orléans le titre de capitale des plaisirs aux Etats-

Unis, drainant de ce fait vers les maisons closes de la ville une clientèle de mâles solitaires venus de tout le continent. Et le malheureux conseiller municipal Story, qui rêvait de mettre en coup d'arrêt à la dépravation de sa ville, va associer pour la postérité son nom au plus célèbre quartier de prostitution du XXème siècle : Storyville (photo ci-contre : scène de maison close dans le film *Pretty Baby*).

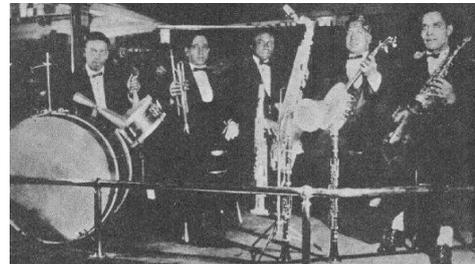


Un véritable caravansérail du plaisir tarifié, ce Storyville : des dizaines de maisons closes de toutes catégories, s'alignant par ordre de qualité décroissante selon un axe sud-est/nord-ouest, depuis les bordels de luxe de Basin Street jusqu'au Storyville noir avec ses centaines de petites chambres ouvertes sur la rue, les cribs, où les femmes proposent leurs charmes pour un prix modique, en passant par les maisons de catégorie intermédiaire de Franklin Street ou Liberty Street ; des cafés, des dancings, des restaurants qui servent également de lieux de rencontre. Ce sont alors près de 2000 femmes de toutes races et de tous niveaux professionnels qui travaillent dans le quartier, depuis la cocotte de haut vol jusqu'à la fille d'abattage (photo ci-contre : portrait d'une prostituée de Storyville par John Bellocq, 1907).

On trouve aussi dans le quartier toutes sortes de personnages hauts en couleur. Comme Tom Anderson, propriétaire du plus célèbre restaurant de Storyville, the Anderson Annex, organisateur de fêtes célèbres comme the *Ball of the two well-know gentlemen*, sorte de carnaval du demi-monde, et véritable parrain du quartier. Ou comme les célèbres tenancières de bordels de luxe à la somptueuse décoration art déco – Lulu White, Josie Arlington, Willie Plaza, Gypsie Shaeffer, Emma Johnson, bénie soit leur mémoire...

Le Jazz, fruit d'un processus de fusion musicale

Mais pour animer les nuits de tous ces lieux de plaisir, il faut des musiciens, beaucoup de musiciens : pianistes de bordel, comme le sera Jelly Roll Morton à ses débuts ; petites ou grandes formations qui rivalisent de dextérité et de puissance sonore dans les salles de danse et les restaurants (photo ci-contre : un orchestre de Jazz à l'Anderson Annex). Celle-ci vont associer des musiciens provenant de deux origines différentes : d'un côté, de vieilles familles créoles éduquées et emplies de principe, comme celle dont vient Jelly Roll Morton ; de l'autre, un sous-prolétariat noir misérable, comme celui dont est issu Louis Armstrong, fils d'une jeune prostituée de Storyville (encadré1).



Un processus de fusion se met alors en route entre la musique des artisans créoles et celle des descendants d'esclaves noirs, aboutissant à la naissance d'une nouvelle forme musicale, le Jazz, dont l'influence s'étend alors rapidement au delà du sous-prolétariat noir. C'est dans cette atmosphère que s'épanouit le talent de la première génération des musiciens de Jazz, comme Freddy Keppard, Georges Baquet, Louis Nelson, Jelly Roll Morton, King Oliver, Louis Armstrong, Sidney Bechet, Edward Ory ... Des

artistes auxquels les saloons, bars, bordels, restaurants, et autres salles de danse du quartier vont offrir beaucoup de travail, surtout aux alentours de 1905, période de la plus grande gloire de Storyville (photo ci-contre : l'orchestre Imperial Band vers cette époque).

Encadré 1

Une vocation manquée de Souteneur à Storyville



Il ne faut faire que ce pourquoi on est vraiment doué : C'est la morale de l'histoire que je vais vous raconter maintenant.

Il y a un siècle, le quartier de Storyville, à la Nouvelle Orléans, était devenue la capitale du vice aux Etats- Unis. Là, dans un étroit espace constitué de 18 « Blocks », se succédaient bar, restaurants, salles de danse, maisons de jeu et, bien sûr, lieux de prostitution de toutes catégories. Dans le bas du quartier, vers Basin Street, c'étaient les luxueuses maisons closes de Josie

Arlington, Gypsy Shaeffer ou Lulu White, avec son beau piano blanc où jouait souvent Jelly Roll Morton. Puis, en montant vers l'uptown noir, se succédaient des établissements de moins en moins luxueux, jusqu'aux « Cribes » du « black Storyville », petites pièces donnant sur la rue où officiaient des prostituées, la plupart noires, qui satisfaisaient leur clients pour des prix très modiques et par des prestations rapides.

C'est aussi là qu'habitait et travaillait la jeune Maryann, sur Perdido Street. Celle-ci, bonne mère, avait gardé avec elle ses deux enfants, Louis et Beatrice (photo ci-dessus). Louis était un brave garçon assez joufflu extrêmement gentil et très doué pour la musique. Mais, pour les gamins noirs qui traînaient dans les rues du quartier, il était normal, en quelque sorte pour leur standing social, d'entamer une carrière de voyou et surtout de trouver dans les « cribs » du coin une « Sweet Mama » qui pourrait les entretenir, leur donnant un peu d'argent pour s'acheter des jolis vêtements, boire de la bière et aller jouer aux dés.

Et le petit Louis, malgré son jeune âge – il devait alors avoir entre 13 et 14 ans - en avait trouvé une !!! Ou plutôt, la jeune Nootsy, qui travaillait dans un crib situé à quelque distance de celui de Maryann, avait décidé que celui-ci pourrait peut-être faire un souteneur convenable (peut-être aimait-elle simplement la musique ?). Elle avait même demandé à l'heureux élu de rester dormir avec elle cette nuit-là. Mais celui-ci, un peu effrayé, selon ses propres aveux « de cette noire forte en gueule », lui avait répondu.... Qu'il devait rentrer dormir chez sa maman !!! Furieuse, Notsy s'était alors saisie d'un couteau et avait porté un coup à Louis, le blessant à l'épaule. Notre héros était alors rentré chez lui, un peu penaud, au essayant de cacher l'affaire. Mais rien d'échappe aux yeux attentifs d'une mère, et Maryann, découvrant la blessure, avait rapidement fait avouer toute l'histoire à Louis, de plus en plus inquiet de la tournure que prenaient les choses.

Elle avait alors pris son fils par la main, et s'était précipitée, furieuse, vers le crib de Notsy. La prenant à la gorge, elle lui avait hurlé de ne plus jamais avoir aucun rapport avec son rejeton, qui n'avait rien à faire avec des sales petites trainées dans son genre. Elle l'aurait peut-être même étranglée, si le joueur de percussions Black Benny, qui vivait dans le quartier, n'avait réussi à la calmer. Puis elle était retournée chez elle, en sermonnant sévèrement son fils sur le chemin, devant les voisins attroupés pour l'occasion.

Inutile de vous dire que cet épisode avait laissé des marques assez douloureuses chez notre héros pour qu'un demi-siècle plus tard, il s'en souvienne parfaitement dans ses mémoires... Mais aussi, pourquoi avait-il essayé de faire quelque chose pour lequel il n'était visiblement pas doué ? Quand on est un gentil garçon joufflu, timide, inoffensif et manquant un peu de cran, on n'essaye pas de devenir souteneur dans le quartier le plus « chaud » des Etats-Unis !!! On reste tranquillement près de sa maman à jouer de la trompette, en attendant de devenir le plus grand jazzman de tous les temps !!!

(D'après les mémoires de Louis Armstrong, citées dans *Empire of Sin, Sex, Jazz murder and the battle for modern New Orleans*)

Une musique des marges stigmatisée

Une musique des bas-fonds jouée par des musicastres



La vie de ces musiciens de dancing était bien différente de celle de leurs collègues d'aujourd'hui. Tout d'abord, beaucoup n'étaient pas des artistes à temps complet, mais avaient un autre métier, souvent assez modeste (peintre, boucher, charretier...), qu'ils exerçaient en parallèle avec leurs activités nocturnes. Ce n'étaient pas non plus des enfants de chœur. Sydney Bechet était un bagarreur impulsif. Louis Armstrong passa près de deux ans dans une maison de redressement pour

jeunes noirs délinquants, où on lui confia d'ailleurs la direction de la fanfare (photo ci-contre). Jelly Roll Morton était à la fois pianiste et joueur (pour ne pas dire tricheur) professionnel. Sans être nécessairement des proxénètes au sens où nous l'entendons aujourd'hui, la plupart ne voyaient aucun inconvénient à accepter les cadeaux et les pourboires des pensionnaires des maisons closes où eux-mêmes travaillaient souvent comme musiciens. Et comme les nuits de Storyville étaient dangereuses, mieux valait être armé et savoir se battre, voire tirer le premier pour éviter de finir entre quatre planches. En conséquence, les musiciens de Jazz pouvaient eux-mêmes être considérés, par certains aspects de leur comportements, comme des voyous, voire des délinquants en délicatesse avec la loi : maquereaux, bagarreurs, tricheurs, fraudeurs... !!! La situation était d'ailleurs alors exactement similaire dans toutes les villes du Sud de l'époque, de Memphis à Biloxi, comme en témoignent les souvenirs de Jelly Roll Morton.

L'exemple de Jelly Roll Morton

Jelly Roll Morton (de son vrai nom Ferdinand Joseph Lamenthe) fut l'un des créateurs du jazz à la Nouvelle Orléans, menant dans sa jeunesse une existence d'artiste marginal dans le quartier réservé de Storyville et les honky-tonks du Mississipi et de l'Alabama³³. Né en 1885 dans une famille créole de la Nouvelle-Orléans, il vécut profondément le drame de cette population métissée, issue de plusieurs siècles de mélanges entre Noirs et Blancs d'origine le plus souvent française, et alors exposée à une forme de régression sociale. Parvenue au milieu du XIX^{ème} siècle à une forme réelle d'intégration (petits artisans, domestiques au service de la bourgeoisie ...), cette population va en effet se trouver paradoxalement marginalisée et exposée à la discrimination raciale après la fin de la guerre de Sécession. Mise en concurrence avec la population noire libérée de l'esclavage pour l'accès aux tâches manuelles qui constituaient jusqu'alors leur gagne-pain, ces populations mulâtres – qui dans leur imaginaire s'assimilaient jusque-là aux Blancs – vont de plus être victimes des lois dites « Jim Crow » qui les rangent désormais dans la catégorie des Noirs, les exposant ainsi à une ségrégation raciale jusque-là inconnue à la Nouvelle Orléans (photo ci-contre : une famille créole à la Nouvelle-Orléans au début du siècle).



³³ Le paragraphe suivant est inspiré de l'ouvrage d'Alan Lomax, [Mister Jelly Roll](#).



Une blessure douloureuse et inavouée qui explique sans doute la manière dont Jelly Roll Morton travestit (y compris à ses propres yeux ?) la réalité de ses origines dans ses entretiens autobiographiques. Alors qu'il est lui-même apparemment, d'après les photos que j'ai pu voir, de type nettement mulâtre (photo ci-contre), il ne fait en effet dans ses témoignages référence qu'à ses origines supposément françaises, et surtout, manifeste un racisme latent vis-à-vis des Noirs. Et, dans ses souvenirs, sa famille modeste de domestiques et d'artisans créoles est présentée comme un milieu aisé et bourgeois. Bref, il procède à une sorte de reconstruction fictionnelle où la réalité de ses origines sociales et ethniques est niée au profit d'une représentation idéalisée faisant de lui – contre toute évidence - un rejeton légitime de la bourgeoisie blanche alors même qu'il est en fait issu d'un phénomène de métissage ethno-culturel, où la présence de l'influence africaine se manifeste de mille façons, comme par exemple une croyance très profonde dans les mythes et les rites de la sorcellerie vaudou.

Mais la rencontre entre cette classe créole en déclin et le prolétariat noir issu de l'esclavage va également jouer un rôle décisif dans la naissance du Jazz. Celui-ci est en effet essentiellement issu de la convergence de deux traditions musicales : celle des créoles, davantage imprégnée d'influences européennes, relativement polissée, peu tournée vers l'improvisation et interprétée par des musiciens ayant un embryon de formation académique ; et celle de la classe travailleuse des anciens esclaves noirs



(blues rural, ragtime, chants de travail, godspels, funérailles ...), plus énergique, interprétée par des artistes jouant d'oreille, et fortement tournée vers l'improvisation... Des influences qui commencent à confluer, au cours des dernières décennies du XIXème siècle, avant même la création de Storyville, dans la musique des parades de carnaval, dans les fanfares appelées « brass band », dans les orchestres animant les différents lieux de danse de la région : parcs de la ville, salle de danse au bord du lac Pontchartrain... (photo ci-contre : l'orchestre de Buddy Bolden)



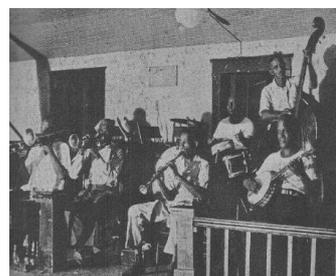
L'enfance de Jelly Roll Morton se déroule dans ce que nous appelons aujourd'hui le quartier français de la Nouvelle Orléans, et donc à deux pas de ce qui deviendra Storyville. Mais dès cette époque, la ville a déjà de solides dispositions pour la violence, la fête et la dépravation. Le jeune Ferdinand participe donc activement aux bagarres homériques et aux batailles musicales qui opposent les différents défilés dans les rues de la ville, à l'occasion par exemple du Mardi gras (photo ci-contre). Tout en pratiquant toutes sortes de petits métiers mal rétribués chez des artisans amis de sa famille, Il fréquente assidûment les « sportsmen », petite voyous vêtus de long manteaux bleus, de pantalons à rayures hyper-serrés et de bretelles pendantes sur leur sous-vêtements en flanelle rouge, et dont la démarche chaloupée leur permet de séduire une « sweet mama » (domestique ou prostituée noire ou créole) qui les nourrira de bons plats de viande aux haricots en leur donnant quelque pièces pour aller jouer aux dés.



Mais le petit Ferdinand est déjà beaucoup plus qu'un simple voyou. Faisant preuve de dons très précoces pour la musique, il hésite un peu sur le choix d'un instrument avant de porter son dévolu sur le piano, malgré la réputation efféminée qui s'attache à cet instrument. Après des progrès rapides, il commence à jouer – en cachette de sa grand-mère qui l'élève – dans les bordels des plus

huppés de Storyville, comme celui de Willie Plaza avec son légendaire piano blanc. Le film de Louis Male, [Pretty Baby](#) (photo ci-contre), reconstitue l'atmosphère luxueuse, gaie et lascive de ces maisons closes, où le pianiste, appelé « le professeur », tenait une place éminente, bénéficiant de la bienveillance des pensionnaires et des pourboires généreux de leurs clients.

Pour animer l'intense activité nocturne du quartier réservé, il faut en effet de la musique « live ». Storyville offre de fait à l'époque d'immenses possibilités de travail aux artistes de la ville. Une situation qui va jouer un rôle déterminant dans l'éclosion de la première génération des Jazzmen noirs (photo ci-contre : orchestre de Jazz dans un restaurant de Storyville).



En fournissant à ceux-ci des sources de revenus plus abondantes et plus régulières qu'auparavant, le quartier réservé contribue en effet à donner aux musiciens un statut professionnel à part entière. Jusque-là, ceux-ci n'étaient souvent - surtout dans le cas des artistes d'origine créoles - que des amateurs jouant pour le plaisir en dehors de leurs heures de travail (ils sont peintres, charpentiers, tailleurs, bouchers, etc.). Quant aux musiciens noirs, c'étaient souvent des semi-vagabonds faméliques, jouant pour des rétributions

misérables dans des bals miteux de campagne, voire sur des chantiers perdus de chemins de fer ou de bûcherons (photo ci-contre : musiciens noirs de campagne).

C'est dans cette atmosphère que Jelly Roll commence à élaborer une musique nouvelle, avec ses mélodies syncopée, ses rifts élaborés, ses breaks fréquents, qui apparaît comme l'une des premières formes du Jazz (avec l'improvisation en moins, puisque ses compositions sont entièrement écrites et qu'il insiste beaucoup pour que les instrumentistes les interprètent avec exactitude). Il commence même, à partir de 1905 à diriger ses propres formations, passant ainsi du statut de pianiste solitaire à celui, plus respecté, de directeur d'orchestre, avec un répertoire largement tiré de ses propres compositions.

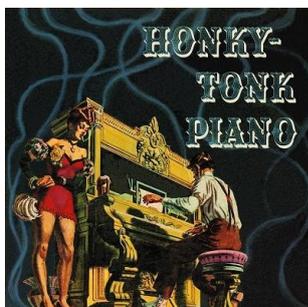




Mais Jelly Roll est aussi un aventurier. Et sa vie errante dans le Sud des Etats-Unis au cours des années 1910 fait irrésistiblement penser à une bande dessinée de Lucky Luke, avec ses pianistes de saloon se protégeant comme il le peuvent des tirs de revolvers, ses entraîneuses aux robes voyantes, ses tueurs psychopathes à la mine patibulaire, ses tricheurs professionnels tirés à quatre épingles, ses vendeurs d'élixirs miraculeux, ses bateaux à aube remontant le Mississippi, ses bourgades perdues somnolant au bord du fleuve où l'on se demande parfois si l'esclavage a bien été aboli, ses vagabonds voyageant clandestinement dans les trains à vapeur, ses durs-à-cuire se défiant verbalement avant la bagarre ou l'échange de coups de feu... (photo ci-contre : descente de police dans une maison close).

Et le plus fascinant dans la vie de Jelly Roll Morton à l'époque, c'est qu'il joue en même temps le rôle de plusieurs de ces personnages. Bien sûr, il est d'abord musicien, et la première chose qu'il fait lorsqu'il arrive dans une nouvelle ville est de se rendre dans son quartier réservé pour y trouver un travail de pianiste. Parfois, il doit conquérir celui-ci de haute lutte, défiant verbalement le musicien local avant de l'affronter, non à coups de revolver, mais en s'asseyant devant le clavier. Comme lors de son homérique bagarre musicale avec Benny Frenchy à Memphis.

Quant aux vraies bagarres - au revolver, au couteau, à coups de poings ... - elles sont, bien sûr, monnaie courante (photo ci-dessus : scène du film *Come and get it*, 1936). Un jour, notre héros ne parvient à éviter que par une rapide esquive la balle destinée à un client assis près de lui, et qui tombe raide mort pour avoir marché par mégarde sur le pied d'un autre. Une autre fois, il répond en sortant son revolver aux menaces d'un joueur mécontent d'avoir perdu contre lui, qui quitte la table en maugréant. Le propriétaire du bar lui signale alors qu'il vient de défier le plus grand serial killer du sud, un tueur psychopathe nommé Aaron Harris qui a déjà 11 meurtres à son actif, qu'il a eu beaucoup de chance que l'autre ne se soit pas énervé, mais qu'il ferait mieux de quitter la ville immédiatement avant que son adversaire malchanceux ne change d'avis. Un conseil que notre héros, courageux mais pas téméraire, exécute d'ailleurs sur le champ en s'embarquant sur le premier steam-boat en partance...



Mais Il y a aussi des bons côtés dans ces petites villes, et notamment l'accueil toujours enthousiaste que réservent à notre aventurier les pensionnaires des différents bordels dans lesquels il poursuit sa carrière de pianiste vagabond. Des filles simples et généreuses, qui adorent danser le quadrille au son des morceaux interprétés par Jelly Roll sur un piano souvent désaccordé. Et qui le lui témoignent en incitant leurs clients à lui verser un généreux pourboire. A chaque étape, une (ou même plusieurs) d'entre elles sollicitent même une relations plus intime avec lui, le couvrant de cadeaux en échange de sa compagnie : billets de cinq dollars, vêtements fins, et même diamants qu'il fait incruster dans ses dents...



Bref, Jelly Roll Morton est aussi ce que nous appellerions aujourd'hui un maquereau³⁴. Mais attention, pas un maquereau selon l'image que nous nous en avons aujourd'hui, contraignant contre leur gré de pauvres victimes innocentes à une activité dégradante (même s'il lui arrive, tout de même, de les battre parfois un petit peu à l'occasion d'une dispute)... Plutôt un compagnon sollicité par ses partenaires, attirées par son élégance un peu criante et ses talents musicaux, pour jouer quelques temps à leurs côtés le rôle de « pimp » parfaitement admis par la société marginale où ils évoluent.

Et qui constitue, d'une certaine manière, la condition même de sa survie et de la poursuite de son activité artistique (dessin ci-contre : la fameuse « madame » Lulu White entourée de ses filles).

Dire, avec l'œil égrillard, que Jelly Roll Morton a « aussi » été « un peu » maquereau donne donc une image en quelque sorte réductrice de la relation entre le Jazz naissant des années 1910 et le monde marginal des bordels. En fait, le lien est beaucoup plus profond, et plus noble aussi. Je dirai pour résumer ma pensée que les putes de Nouvelle-Orléans et de la vallée du Mississippi, ainsi que leurs clients auxquels il faut également rendre hommage, ont joué pendant environ une génération (durant la période 1895-1915 si l'on voulait être faussement précis), le rôle de mécènes volontaires, joyeux, généreux et enthousiastes du Jazz naissant. Sans eux, de grands musiciens comme Morton, Armstrong, Bechet ou Oliver auraient alors été tout simplement dévorés par la misère avant même de pouvoir connaître le succès et la gloire dans les night-clubs des villes du nord à partir des années 1920.

Mais Jelly Roll Morton n'était pas seulement un musicien de génie et un ami des putains. Il était aussi un joueur (ou plus exactement un tricheur) professionnel et un escroc occasionnel. Il a lui-même décrit la manière dont il s'y prenait pour plumer ses victimes. Il lui arriva par exemple de vendre, avec un complice nommé Jack the Bear, un faux élixir – mélange de coca-cola et de sel – à malades de la tuberculose en leur promettant ainsi une prompte guérison. A certaines étapes, faisant flèche de tout bois, il se livra aussi à des activités artisanales plus honnêtes, par exemple en ouvrant à Houston une petite boutique de ... tailleur - dont le fond de clientèle était d'ailleurs constitué des habitués du « quartier réservé » de la ville : prostituées et souteneurs (photo ci-contre tirée du film *Duel on the Mississippi*, 1955).



Quant aux moyens de transports, ils sont plus que pittoresques (Lucky Luke, je vous dis !!!) Une fois, Jelly Roll Morton tente de voyager clandestinement dans un train de marchandise. Repéré par les inspecteurs, il en est quitte pour sauter du train en marche en déchirant son beau pantalon. Finalement capturé, il est enchaîné dans une bande de bagnards condamnés aux travaux forcés, dont il s'évade après avoir fait sauter sa chaîne par un coup de pioche bien ajusté. Une autre fois, il emprunte un steam-boat sur le Mississippi pour y constater que le chef-mécanicien fouette ses employés noirs pour les inciter au travail comme si l'esclavage n'avait pas été aboli un demi-siècle plus tôt...

³⁴ Le surnom « Jelly Roll » avec lequel il est rentré dans l'histoire est d'ailleurs un terme argotique faisant allusion à l'organe sexuel féminin.



En effet, ce sud haut en couleur reste également profondément raciste. Au cours de ses pérégrinations, Jelly Roll assiste ainsi à de nombreux lynchages, comme à Greenwood ou à Biloxi. Cette atmosphère de ségrégation haineuse, cependant, s'allège peu à peu à mesure qu'on remonte vers le nord : encore perceptible à Saint-Louis et même Kansas City, elle devient infiniment moins pesante dans les villes des grands lacs ou du nord-est, comme

Chicago ou New-York. C'est même là l'une des principales raisons – avec les opportunités de travail offertes dans l'industrie – qui explique la grande migration des populations noires du sud vers le nord des Etats-Unis à partir de 1890 (photo ci-contre : lynchage au début du XXème siècle dans le sud des Etats-Unis).

Enfin, Morton rejoint aussi parfois, au cours de ses années d'errance sudiste, quelques-unes de ces compagnies de music-hall ambulantes, à l'existence précaire et souvent misérable, où se côtoyaient musiciens, chanteurs, danseurs, clowns, acrobates, comiques de toutes sortes, et qui sillonnaient alors le sud des Etats-Unis sous de nom de Minstrel Shows, comme the Bendow circuit, le Mc Cabe's Minstrel show... (dessin ci-contre : un music hall américain au début du siècle).



Anecdotes pittoresques, certes, mais aussi révélatrices du statut précaire de l'artiste de Jazz de l'époque. Un individu un peu en marge de la société, méprisé par les familles créoles bien pensantes (la grand-mère de Jelly l'a immédiatement chassé de chez elle lorsqu'elle a appris – il avait alors 15 ans – qu'il jouait la nuit dans les bordels de Storyville). Vivant une existence instable et errante, évoluant dans un monde de marginaux voire de délinquants en délicatesse constante avec la police, et exposé à tous les dangers d'une violence omniprésente, il recourt à toutes sortes d'expédients, légaux ou criminels, pour gagner sa vie. Beaucoup de ces musiciens à la vie un peu déréglée connaîtront d'ailleurs une fin tragique ou lamentable, mourant souvent alcooliques, drogués ou misérables, comme les pianistes Alfred Wilson, Albert Cahill, Tony Jackson (photo ci-contre)...

Cette atmosphère interlope, loin d'être anecdotique, est consubstantiellement liée l'esprit du Jazz naissant, musique rebelle, marginale, expression de la souffrance de populations opprimées. Un état des choses dont témoigne également un très beau souvenir de Sidnet Bechet (photo ci-contre). Celui-ci, dans ses mémoires, déclare avoir interprété le blues le plus émouvant de sa vie, accompagné par un chœur improvisé de détenus, dans une prison de Gaveston où il avait été injustement incarcéré vers 1910 après que son compagnon de route, un musicien d'origine mexicaine, ait été tabassé (et peut-être pire) par les policiers de la ville (cf. encadré 2)...



Encadré 2 Le plus beau blues de Sidney Bechet

Au début du siècle, les musiciens de Jazz de la Nouvelle-Orléans menaient une vie aventurière et dangereuse. Ils s'exposaient en particulier, lorsqu'ils sortaient des salles de danse et des bordels de Storyville pour partir en tournée dans les Etats du Sud voisins, à toutes sortes de mésaventures parfois très déplaisantes.

Car l'époque, quand un musicien de Jazz partait « en tournée », cela ne signifiait pas du tout se produire comme aujourd'hui sur une scène bien sonorisée, dans un lieu sécurisé et confortable, devant un public poli et attentif. C'était jouer des bordels et des honky-tonks à la clientèle tapageuse et souvent violente ; c'était se produire, avec une compagnie de music-hall minable et pour une rétribution misérable, dans des salles pouilleuses entre un dresseur de chiens et un clown ; c'était affronter le public inculte et irrespectueux des petites villes du Mississipi et de l'Alabama, où de plus le fait d'être un artiste noir de passage représentait un réel danger, les lynchages de « vagabonds nègres » étant fréquents. C'était encourir l'arbitraire et la violence d'une police raciste. Tout cela, Sidney Bechet allait le vivre à la fin 1916 en partant en tournée vers le Texas avec une troupe de Vaudeville. Et cette succession de mésaventures et de catastrophes allait le conduire à jouer le blues le plus émouvant de toute sa carrière.

Tout avait mal commencé : la troupe de Vaudeville se dissout faute d'engagements, et Bechet rejoint alors une troupe de carnaval itinérant. Celle-ci, arrivée à Plantersville, doit quitter immédiatement la ville en pleine nuit sur l'injonction d'un policier, abandonnant dans sa fuite notre malheureux Sidney seul et sans ressources. Il anime alors une soirée de danse dans les faubourgs de la ville qui se termine par une bagarre en pleine nuit où il blesse un blanc – ce qui pour un noir de passage, signifie alors un très probable lynchage. Il s'enfuit alors éperdument dans la campagne, puis grimpe dans un train où il voyage en passager clandestin après avoir réussi à amadouer le contrôleur et le mécanicien en jouant de la clarinette... pour finalement revenir à Galveston où il est accueilli dans la maison de son frère Joe.

Mais les mésaventures ne s'arrêtent pas là³⁵. Quelques nuits plus tard, Sidney rencontre dans un honky-tonk de Galveston un guitariste mexicain avec lequel il fait le boeuf toute la nuit... Pour apprendre au petit matin que celui-ci n'a nulle part où dormir. Qu'à cela ne tienne, il l'invite à venir chez son frère. Mais en chemin, ils rencontrent une patrouille de policiers à laquelle il ne parvient pas, ne connaissant pas bien la ville, à indiquer clairement son adresse. Ils sont alors emmenés en prison pour vagabondage. L'un des policiers, qui hait les mexicains, commence alors à tabasser son compagnon jusqu'à rendre son visage méconnaissable... Quant à Sidney Bechet, miraculeusement épargné par la violence des policiers, il est jeté, indemne, dans une cellule de prison, toujours muni de sa précieuse clarinette, qui inexplicablement, ne lui a pas été confisquée.

Terrifié, traumatisé, Bechet se met alors à jouer sur sa clarinette pour se consoler. Et bientôt, il est accompagné par le chœur des se co-détenus, qui commencent à chanter leurs souffrances et leurs misères. « *Bon dieu, quel blues c'était, se souvient Bechet (...) la femme de l'un avait quitté la ville ; une autre était partie vivre avec un autre homme ...* ». Bref c'était l'essence même du Blues, cette musique qui exprime l'infinie tristesse de ce peuple noir pauvre du sud, confronté au cauchemar quotidien du racisme, de la violence, de la misère, de l'échec. Et Bechet comprit alors que le chanteur ou le joueur de blues « *n'est pas seulement un homme. Il incarne tous les hommes à qui on a fait du mal. En lui, il y toute la mémoire du mal qui a été fait à mon peuple.* »

³⁵ Sidnet Bechet, en l'occurrence, n'est pas seulement victime du mauvais sort. Personnage un peu instable, susceptible d'accès de colère violents, il a en fait accumulé les embrouilles et les ennuis tout au long de sa carrière.

Le rejet moral de la bonne société



Le climat du quartier réservé de New Orleans suscitait de la part des milieux conservateurs de la ville un triple rejet, à la fois racial, moral et musical.

- *Moral*, par ce que Storyville était considérée - il faut bien le dire, un peu à juste titre - comme une sorte d'abcès de fixation où venaient s'agglutiner toute sortes de comportements moralement répréhensibles et socialement dangereux : dépravation, violence, crime organisé,, désordres sur la voie publique... (photo ci-contre : le percussionniste Black Benny pendant un défilé de Carnaval).

- *Racial*, car l'un des aspects les plus dangereux de Storyville, aux yeux de la bourgeoisie blanche de l'époque, était l'encouragement qu'il donnait à la pratique des relations sexuelles interraciales, considérées alors comme

un facteur de désordre et de destruction sociale

- Enfin, *musical*, car le Jazz était clairement identifié, aux yeux de ces moralistes conservateurs, comme une musique dégénérée, aux paroles obscènes³⁶, directement associée à toutes ces formes de débauche et d'amoralité, et dont la diffusion devait être donc être, autant que possible, découragée (photo ci-contre : pianiste de Jazz – peut-être Jelly Roll Morton lui-même - dans un bordel de Storyville).



Cette inquiétude prit encore de l'ampleur après 1907, lorsque Storyville, en quelque sorte victime de son succès, vit arriver de vrais gangsters venus du nord, comme les frères Parker. Ceux-ci, bien décidés à tailler leur part de gâteau dans cet empire du vice, contribuèrent à alimenter le climat de violence endémique du quartier en accentuant dangereusement la compétition entre les différents lieux nocturne pour l'attraction de la clientèle (photo ci-contre : page de couverture du Journal conservateur *The Picayune* sur une rixe mortelle à Storyville en 1913).

³⁶ On verra affectivement, dans le [chapitre 9](#) de cet ouvrage, que les textes de nombreuses chansons de jazz évoquent des personnages marginaux, se consacrant à des activités peu recommandables : prostituées, filles légères, maquereaux, assassins de divers calibres...



D'où une série d'offensives réformatrices, orientées dans trois directions complémentaires : 1) les contraintes de plus en plus fortes portées à l'activité nocturne de Storyville, avec la fermeture de la plupart des maisons de danse à partir de 1907, ou encore les restrictions sur les ventes de boissons (loi Gay Shattuck); 2) la mise en place d'une politique ségrégoniste qui jusque-là avait plus ou moins épargné la Nouvelle Orléans, avec notamment l'interdiction des relations sexuelles interraciales, qui va considérablement compliquer

l'activité de maisons closes employant de nombreuses mulâtres au service d'une clientèle blanche ; 3) t une offensive idéologique de la presse conservatrice contre le Jazz, présentée comme une musique dégénérée, incitant à la débauche... (photo ci-contre : un des débits de boisson les plus célèbres de Storyville, The Anderson annex).

A partir de 1910, l'activité de Storyville va de ce fait commencer à décliner, tandis que le carnaval perd, lui aussi, de sa force. Tout cela provoque un premier exode des musiciens de Jazz qui partent travailler dans les nouveaux night-clubs du nord (Chicago, New York...) ou en tournée avec des troupes de vaudeville...

Ce mouvement va brutalement s'accélérer lorsque la catastrophe finale s'abat sur tous les travailleurs (et les travailleuses) de Storyville : la municipalité conservatrice de la ville, soutenue pour l'occasion par les autorités militaires soucieuses de la santé des jeunes recrues prêtes à partir pour le front européen et stationnés dans les environs, décrète en effet la fermeture de quartier réservé le 12 novembre 1917, à minuit (illustration ci-dessus). Du jour au lendemain, tout un peuple de cuisiniers, de domestiques, de serveurs, d'hommes de peine, de petits commerçants et bien sûr de prostituées sont privés de leur emploi ou priés d'aller l'exercer ailleurs. Et parmi eux, une catégorie qui nous intéresse particulièrement : celle des musiciens de Jazz, employés dans les maisons closes, les restaurants et les dancings du quartier, et qui perdent aussi leur gagne-pain...



Voilà donc l'atmosphère première dans lequel le Jazz, sans y être tout à fait né (il était déjà présent à l'état latent dans l'ensemble de la ville), a trouvé son berceau : des maisons closes par centaines, des putes par milliers, des joueurs de tripots, des musiciens mi-amateurs mi-voyous, des bagarres, des coups de feu et des coups de couteau, des clients ivres-morts qu'une entraîneuse déleste de ses derniers dollars.... On est bien loin de l'atmosphère sage et cultivée du festival de Montreux !!! Reste à comprendre comment on est passé ainsi d'un monde à l'autre. Ce sera l'objet de la section suivante (photo ci-contre : portrait de prostituée de Storyville, par E.J.Bellocq).

La mafia, mécène du Jazz



Saviez-vous que les mobsters juifs et italiens ont joué au cours des années 1920 et 1930 un rôle très important dans l'épanouissement et la diffusion du Jazz ? En ouvrant à cette époque de très nombreux night-clubs à New-York, Chicago ou Kansas City, ils ont en effet permis aux musiciens noirs, longtemps réduits à l'état de semi-vagabonds, de travailler dans des conditions artistiques et financières décentes, leur offrant ainsi la possibilité d'épanouir leur talent (photo ci-contre : l'orchestre Stompers Big Band à Chicago, 1927). Mais quelle était cette mafia ? Comment a-t-elle investi le monde de la nuit nocturne ? Avec quelles conséquences pour le Jazz ? Et jusqu'à quand cela a-t-il duré ?

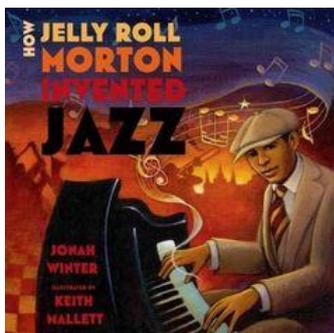
Comment la Mafia a-elle-investi la vie nocturne ?

La galère des musiciens noirs avant le Jazz

Rappelons-nous qu'à la fin du XIX^{ème} siècle, les musiciens noirs du Sud sont le plus souvent des semi-vagabonds aux conditions de vie épouvantables : errant entre des chantiers perdus et des petites villes sinistres, exposés au racisme, à la violence, à la fréquente malhonnêteté de leurs employeurs d'un soir, ils jouaient la plupart du temps dans des lieux sordides, pour des rétributions lamentables (photo ci-contre : musiciens noirs ruraux au début du XX^{ème} siècle).



Les artistes de variétés du circuit du music-hall noir - les « minstrel shows » - étaient à peine mieux servis, avec leurs théâtres pouilleux et leur public inculte qui les exposent à toutes sortes d'humiliations. Quant aux saloons – alors l'un des principaux types de lieux de distraction nocturne dans le sud et l'ouest des Etats-Unis – ils étaient souvent aux mains de propriétaires irlandais qui ne s'intéressaient pas à la musique des artistes noirs et recouraient rarement à leurs services



Une première lueur d'espoir avait cependant commencé à briller au début du XX^{ème} siècle (voir section précédente). Dans les dancings et les bars du quartier réservé de Storyville, à la Nouvelle-Orléans, les musiciens noirs s'étaient en effet vu offrir des conditions de travail plus rémunératrices et moins précaires. Et c'est aussi là qu'ils entrèrent en contact avec des artistes issus de familles créoles de la ville, porteurs de leurs propres traditions musicales plus teintées d'influences européennes, comme Jelly Roll Morton (illustration ci-contre). Un rapprochement qui donna naissance, comme l'a vu plus haut, à ce nouveau style musical qu'est alors le Jazz.

La période d'or des grands night clubs mafieux



Si le déclin de Storyville, puis sa fermeture en 1917, assèchent cette source de travail à la fin des années 1910, de nouvelles opportunités s'ouvrent alors fort heureusement à la même époque pour les musiciens de Jazz dans le nord-est des Etats-Unis. C'est en effet à ce moment que les mafias italiennes et juives commencent monter en puissance autour de différentes activités liées notamment au racket, au jeu, à la prostitution, et, à partir de 1919, au trafic clandestin d'alcool³⁷. Ces réseaux criminels vont être amenés à ouvrir des lieux où les consommateurs peuvent venir satisfaire leurs désirs et se livrer à toutes sortes d'activités festives : maisons closes, salons de jeu, restaurants, et – catégorie qui nous intéresse plus particulièrement ici – night-clubs. Ils vont ainsi révolutionner la vie nocturne, supplantant les anciens saloons irlandais et embauchant massivement des Jazzman noirs venus du Sud (photo ci-contre : le Joe « King » Oliver's Creole Jazz Band à Chicago en 1923, avec Louis Armstrong debout au centre à la trompette).

Les motivations de ces jeunes mobsters italiens et juifs pour ouvrir des night-clubs sont multiples : sentiment de prestige social lié à la possession d'un bel établissement nocturne, recherche d'une couverture ou d'un moyen de blanchiment pour les activités illicites, goût pour la vie nocturne et ses plaisirs, volonté de disposer d'un lieu de rencontre stable avec leurs relations du milieu, esprit d'entreprise et attrait pour les activités innovantes ...

Rappelons à ce sujet qu'en dépit des clichés véhiculés par Hollywood, la plupart des mobsters ressemblaient davantage dans la vie quotidienne à de gros entrepreneurs - certes spécialisés dans des activités illicites mais ayant à part cela à affronter les problématiques ordinaires des affaires - qu'à des psychopathes sanguinaires réglant tous les problèmes à coups de mitraillettes. Or, les night-clubs, qui, dans les premières années du moins, ne sont pas trop difficiles à ouvrir, avec en plus des coûts d'entrée relativement faibles, permettent à ces hommes d'affaires de diversifier leurs activités vers des domaines plus licites que le racket, le trafic d'alcool ou le jeu clandestin... (photo ci-contre : l'entrée du Cotton Club à New York).



³⁷ Les sections suivantes sont largement inspirées de l'ouvrage de Ronald Morris, [Le jazz et les gangsters](#).



Ces night-clubs vont complètement révolutionner la vie nocturne. Jusque-là, celle-ci avait été dominée par les saloons, contrôlés par des propriétaires irlandais (photo ci-contre). Ces lieux à l'atmosphère assez sordide accordaient peu d'importance à la musique. Lorsqu'elle était présente, il s'agissait surtout de styles d'influence européenne - mélange de quadrilles, de polkas et de valse - qui d'ailleurs intéressaient peu une clientèle masculine surtout préoccupée de boire et de se bagarrer. Or, les patrons des mafias juives et italiennes alors en plein essor font faire des choix différents dans deux domaines essentiels.

D'une part, les lieux qu'ils créent sont élégants et confortables. Les importants moyens de financement tirés de leurs activités illégales permettent à cet égard aux mobsters de voir les choses en grand, en ouvrant des établissements, souvent de grande taille, dont la décoration luxueuse de style art déco contraste avec le caractère pouilleux des anciens saloons (photo ci contre : intérieur d'un night-club de Harlem dans les années 1920).



Ils veulent aussi donner un rôle plus important au spectacle, à la danse et la musique. Et pour cela, ils vont faire appel massivement aux musiciens de Jazz – d'autant que celui-ci suscite à la même époque un intérêt croissant au sein du public « mainstream », comme en témoigne le succès des scènes de Harlem auprès du public new-yorkais avant même que la Mafia n'y ait ouvert ses propres cabarets (photo ci-dessus : l'orchestre de Duke Ellington au Cotton Club).

Là aussi, les causes de cette dilection sont multiples : proximités de destin entre les communautés juive, italienne et noire, victimes des mêmes difficultés d'intégration et du racisme de la société anglo-saxonne dominante ; goût de la pègre sicilienne et juive pour le Jazz, peut-être du fait de certaines similitudes entre la tristesse du blues, la mélancolie des mélodées Yiddish et la langueur des chansons napolitaines.... Beaucoup de mobsters avaient d'ailleurs pu apprécier, pendant leur enfance dans des quartiers pauvres racialement mêlés, le talent des artistes de rues noirs. Et plusieurs d'entre eux, parmi les plus célèbres, comme Larry Mangano et surtout Al Capone (illustration ci-contre), semblent avoir éprouvé un amour sincère pour le Jazz, écoutant souvent avec attention les orchestres de leurs propres clubs³⁸.



³⁸ Nombreux furent également les compositeurs juifs de l'époque, comme Harold Harlen, Irving Berlin, ou Georges et Ira Gershwin, qui s'intéressèrent au Jazz au point de lui donner une place centrale dans leur œuvre musicale.



d'offre de loisirs nocturnes incorporant la musique de Jazz.

Ce lien, d'ailleurs, est ancien : dès le début du siècle, à la Nouvelle-Orléans, des musiciens noirs comme Buddy Bolden collaboraient déjà avec des entrepreneurs italiens de spectacles, souvent proches du crime organisé (organisation dite de la « main noire »). Ceux-ci profitèrent alors du recul de la vieille garde sudiste des saloons irlandais pour développer un nouveau type

Mais c'est surtout à partir des années 1920 que les night-clubs de Jazz vont se développer, notamment dans quelques villes particulièrement accueillantes, du fait de la corruption des autorités locales, aux activités mafieuses. C'est ainsi Cicero (dans la banlieue de Chicago), New York (où le parti démocrate du « Tamany Hall » sait fermer les yeux sur certaines activités criminelles), ainsi, quelques années plus tard, que Kansas City, vont devenir des hauts lieux des activités de loisirs contrôlées par la mafia (photo ci-dessus : l'orchestre de King Oliver à Chicago en 1921).

Les conséquences pour le Jazz

Cette situation ouvre des opportunités inespérées à des musiciens jusque-là contraints de travailler dans des conditions très précaires et pour des rémunérations misérables – mis à part le cas justement de quelques musiciens bien établis du défunt Storyville. Elle va donc enclencher une importante migration de musiciens de jazz vers le nord-est des Etats-Unis, d'autant que celle-ci accompagne en quelque sorte celle de leur public naturel – les populations noires du sud – qui elles aussi ont commencé à migrer massivement à partir de 1890 vers les banlieues ouvrières des villes du nord. C'est en particulier à cette époque que les promoteurs de Harlem, construits au départ pour accueillir la bourgeoisie new-yorkaise dans de riches demeures bourgeoises, se résignent à y accueillir, faute des riches clients initialement visés, des familles noires pauvres dans des appartements vides divisés pour cela en lots de plus petite taille.

Trois grandes capitales du Jazz : New York, Chicago, Kansas City

A New York, deux groupes ethniques vont jouer un rôle particulièrement important dans l'essor du jazz. D'une part, la communauté italienne, qui se forme progressivement au cours de la seconde moitié du XIXème siècle et où, dès 1885, la pègre sicilienne règne déjà sans partage sur les activités illicites. Et, d'autre part, la communauté noire, issue d'une importante immigration en provenance du sud des Etats-Unis, qui commence à se développer à partir de 1880-1890 dans les quartiers de Harlem, puis du Bronx, et qui constituera bientôt une force d'appel pour les musiciens de Jazz. D'autant qu'Harlem connaît à l'époque une période de prospérité et d'épanouissement intellectuel et artistique, dont la mémoire sera conservée sous le nom de « Harlem Renaissance » (photo ci-contre : salon de beauté à Harlem dans les années 1920).





La pègre italienne, épaulée par le talent des artistes noirs, va alors jouer un rôle majeur dans l'explosion des activités de loisirs nocturnes à New York à partir des années 1910. Vers 1920, on compte dans la ville pas moins de 800 cabarets et night-clubs, concentrés notamment dans les quartiers de Broadway, du Lower East Side, d'Harlem, et de Greenwich Village. Des établissements de tous niveaux et de toutes tailles, depuis les plus somptueux, comme le Murray's ou l'International Casino, jusqu'aux speakeasies semi-clandestins et aux petits bars musicaux à la clientèle populaire. A Harlem, par exemple, on trouve des établissements aussi prestigieux que le Connie's Inn ou le Cotton club, dont les magnifiques revues sont animées par les orchestres de Duke Ellington et Cab Calloway (photo ci-contre et encadré 3).

Encadré 3 Le Cotton Club

Fondé à Harlem à la fin des années 1910 sous le nom de Club DeLuxe, animé à partir de 1920 par un ancien boxeur, Jack Johnson, repris en 1923 par les mobsters Ownee Maiden et Big Frenchy, le Cotton Club a joué jusqu'à sa disparition en 1940 le rôle d'un véritable découvreur de talent et d'un creuset pour l'invention de ce que l'on pourrait appeler le « jazz de spectacle ». Drainant un public aisé venu des beaux quartiers de la ville, il accueillait régulièrement des célébrités du monde du spectacle et de la politique. Plusieurs revues différentes se succédaient au cours de l'année, avec troupe de danseuses, grand orchestre, danseurs de claquettes, chanteurs et chanteuses. Et le prestige du Club lui donnait un rôle important dans la promotion des artistes, ceux qui s'y étaient produits bénéficiant ainsi d'un tremplin qui lançait leur carrière. C'est au Cotton Club que les orchestres de Duke Ellington et Cab Calloway ont trouvé leur premier épanouissement, c'est là qu'ont été découvertes les chanteuses Ethel Waters et Lena Horne, ainsi que les danseurs Nicolas Brothers. Une atmosphère immortalisée, entre autres, par le film de Francis Ford Coppola, [Cotton Club](#) (image ci-contre : publicité de 1937 pour le club).



Malgré quelques entorses assez fortes avec la loi sur la prohibition, malgré le fait que les danseuses de la troupe (photo ci-contre) n'étaient pas toujours des modèles de vertu, malgré la présence, parmi l'actionnariat, le management et le public du club de nombreux membres de la Mafia, celui-ci fonctionnait dans l'ensemble comme un établissement de spectacle parfaitement légal, avec fiches de paie, impôts et autorisations diverses. Certaines anecdotes montrent toutefois qu'il restait marqué par ses origines un peu troubles. C'est ainsi que lorsque l'orchestre de Duke Ellington fut choisi pour jouer lors

de la revue d'inauguration du club, en décembre 1927, il était encore sous contrat à cette date avec le Gibson's Standard Theatre de Philadelphie. Or, le directeur de cet établissement refusait obstinément de se séparer de Duke avant la date officielle de fin de contrat, malgré d'alléchantes propositions des propriétaires du Cotton Club. Il fallut alors que ceux-ci envoient quelques-uns de leur amis lui expliquer qu'il ne pouvait absolument pas refuser leur offre pour que celui-ci s'exécute immédiatement... et sans réclamer aucune indemnité...

Pour en savoir plus, voir [The Cotton Club](#), de Jim Haskins



La pègre noire y possède aussi ses propres clubs, comme le Monroe's Uptown House, le Preston's, le Kit kat, où ont régulièrement lieu des « bœufs » de musiciens de Jazz. Quant au Lower East Side, les témoins de l'époque se souviennent qu'une frénétique activité de danse et de musique y prenait place dès la tombée de la nuit,

permettant à des populations souvent modestes d'évacuer ainsi des tensions de la vie quotidienne.

Chicago s'affirme également comme une grande capitale du Jazz, avec ses magnifiques night-clubs tenus par la pègre, comme le Casino Gardens, le Lincoln Gardens, l'Apex club ou le club Deluxe, lieu de rendez-vous de nombreux gangsters. On trouve notamment de nombreux clubs de jazz dans la banlieue de Cicero, fief d'Al Capone, ainsi que dans le South Side. Un des endroits les plus animés se situe alors à l'angle de la 35^{ème} rue et de Calumet Street, où voisinent le Sunset Cafe, le Nest, ou le Plantation club, et où jouent à la fin des années 1920, quasiment porte à porte, les orchestres de Louis Armstrong et King Oliver (photo ci-dessus).

Enfin Kansas City s'éveille un peu plus tardivement à la vie nocturne grâce aux connexions mafieuses de son maire Tom Pendergast. Bénéficiant indirectement des difficultés alors rencontrées par la pègre des villes du Nord-Est, elle verra s'épanouir au cours des années 1930, l'activité de nombreux clubs de Jazz, à l'atmosphère moins luxueuse et plus décontractée que ceux de New-York et Chicago, regroupés sur quelques pâtés de maison près du quartier italien (photo ci-contre : l'orchestre de Benny Motens en 1930). C'est là que s'amorcera la marche vers la gloire pour l'orchestre de Count Basie, ainsi que pour un jeune joueur de saxophone nommé Charlie Parker.



L'activité jazzistique reste par contre plus limitée dans le reste des Etats-Unis, à l'exception de quelques clubs de la côte ouest ou de Memphis. C'est vrai en particulier dans le Sud, - qui constitue pourtant le berceau du Jazz - mais où celui-ci il est relégué depuis la fermeture de Storyville dans les honky-tonks miteux des quartiers les plus dangereux.

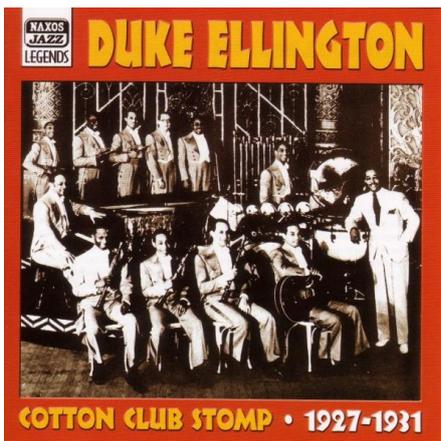
Un climat propice à l'épanouissement musical



Contrôlant à la fin des années 1920, les trois quarts environ des grands night-clubs, la pègre nord-américaine va considérablement contribuer à l'essor du Jazz pour quatre raisons principales :

- En jouant – surtout dans le cas des mobsters juifs – un rôle de découvreurs de talent et quasiment d'impresarios, allant dénicher des musiciens du sud pour leur offrir du travail à New-York, Chicago ou Kansas-City (photo ci-contre : musiciens de Jazz à Kansas City).

- En leur fournissant des perspectives d'emplois plus stables, assortis de bons salaires et de pourboires conséquents. Certains gangsters étaient par exemple très réputés pour leur générosité, comme Al Capone, ou encore Legs Diamond (photo ci-contre), qui offrit un jour, selon la légende, un



pourboire somptueux à Duke Ellington pour qu'il lui joue son thème favori, *Saint Louis Blues*

- En accordant aux artistes, surtout dans les premières années, une relative liberté de création, même si celle-ci se réduit par la suite (photo ci-dessus : pochette d'un disque de Duke Ellington).

- En leur offrant des scènes de qualité, avec de beaux décors et une atmosphère de sécurité. La violence physique et la petite délinquance étaient en effet, contrairement aux honky-tonks du sud, quasiment absentes des night-clubs du nord-est et de leurs alentours immédiats, les mobsters accordant une grande attention à la sécurité de leur clientèle aisée.

Quant au fait de jouer dans des lieux confortables et joliment décorés, revêtus d'habits somptueux et entourés de femmes élégantes, il constituait pour les artistes de Jazz, souvent eux-mêmes issus de familles modestes, un inappréciable signe de promotion et de prestige social (photo ci-contre : Cab Calloway au Cotton Club).





Dans son livre *Le jazz et les gangsters*, Ronald Morris insiste également sur l'attitude globalement bienveillante et amicale qu'auraient eu les mobsters vis-à-vis des musiciens. A l'appui de ses affirmations, il avance les arguments suivants :

- Le fait qu'ils aient parfois, comme dans les cas de Billie Holliday ou Charlie Parker (photo ci-contre), cherché à les aider à mettre de l'ordre dans leur vie déréglée, en leur offrant par exemple des cures de désintoxication afin de les débarrasser de leurs addictions à la drogue ou à l'alcool.

- L'extrême rareté des cas de violence physique exercés par les premiers (pourtant coutumiers du fait) sur les seconds.

- La générosité dont les gangsters auraient fait preuve envers les artistes en leur accordant volontiers, outre des pourboires importants, des avances et des prêts en cas de besoin.



Morris cite notamment plusieurs témoignages de reconnaissance exprimés par les musiciens vis-à-vis des gangsters, depuis le fameux *Any Bootlegger is a pal of mine* (« Tous les trafiquants d'alcool sont mes potes ») de Bessie Smith (photo ci-dessus), jusqu'aux souvenirs chaleureux de la chanteuse Ethel Waters ou du pianiste Earl Hines sur Al Capone. Comme le dit ce dernier : « *Scarface s'entendait bien avec les musiciens. Il aimait arriver dans un club avec sa bande et demander ses morceaux favoris à l'orchestre. Il était très généreux, avec des pourboires de 100 dollars* ».



« *Scarface s'entendait bien avec les musiciens. Il aimait arriver dans un club avec sa bande et demander ses morceaux favoris à l'orchestre. Il était très généreux, avec des pourboires de 100 dollars* ».

Tout ceci créa un climat propice à l'innovation musicale et à l'épanouissement du Jazz, donnant un réel prestige artistique aux grands clubs. Ceux-ci, dont l'esthétique influença Broadway et Hollywood, contribuèrent ainsi puissamment à la propagation de la musique afro-américaine (photo ci-contre : les Dandridge Sisters, dont la carrière démarra au Cotton Club à la fin des années 1930).

Quand les gangsters violents deviennent des entrepreneurs de spectacle délicats



Une anecdote tirée du livre de Jim Haskins, *The Cotton Club*, et elle-même basée sur les mémoires de Dorothy Fields (photo ci-contre), montre que les mobsters propriétaires de night-clubs surent assez bien s'adapter à leur nouveau rôle d'entrepreneurs de spectacles, abandonnant pour l'occasion leur culture de la violence au profit d'une attitude plus amène vis-à-vis des artistes et de leur public.

Dorothy Fields était impatiente et nerveuse, ce soir du 4 décembre 1927. La nouvelle revue du Cotton Club de Harlem, qui donnait sa première ce soir-là, devait interpréter les nouvelles chansons qu'elle avait écrites à cette occasion, sur la musique de Jimmy McHugh. Et tout le New York des noctambules aisés et des esthètes passionnés de Jazz étaient là !!!

La jeune femme était d'autant plus émue que son propre père, Lew Fields, un directeur connu de revues de music-hall, était lui-même présent dans la salle. Elle avait en effet eu toutes les peines du monde à le convaincre de la laisser travailler pour le Cotton Club, dont tout le monde savait qu'il était la propriété de mobsters notoires : Sa fille allait y perdre sa réputation, si elle n'était pas tuée pas une balle perdue au cours d'un règlement de comptes ! Pour qu'il accepte d'abandonner ses préventions, il avait fallu lui expliquer longuement que le travail de Dorothy – écrire les paroles de chansons de Jazz – était parfaitement décent, et que le Cotton Club, justement parce qu'il était contrôlé par la mafia, était l'un des endroits les plus sûrs de New York pour une jeune femme de bonne famille.

Malheureusement, ce soir-là, les choses ne se passèrent pas exactement comme prévu. En effet, lorsque la chanteuse Edith Wilson (photo ci-contre) se mit à interpréter la première chanson de Dorothy, il apparut rapidement que ses paroles de balade romantique avaient été changées En une suite de couplet salaces, quand ils ne frôlaient pas l'obscénité pure et simple !!!





Dorothy effondré, osait à peine regarder son père furieux, dont le visage avait pris une teinte écarlate. Celui-ci n'attendit même pas la fin de la chanson pour se diriger vers l'un des propriétaires du Cotton Club, sans doute Georges « Big Frenchy » DeMange³⁹, en lui mettant entre les mains un marché un peu spécial : ou bien il faisait immédiatement annoncer que sa fille Dorothy n'était pas l'auteur de cette chanson, ou bien il allait immédiatement, lui, Lew Fields, lui « exploser la gueule » (photo ci-contre : Lew Fields).

Or Big Frenchy, justement, n'était pas du tout le genre d'homme susceptible de se laisser « exploser la gueule » sans réagir. Ce colosse (photo ci-dessous) avait derrière lui un lourd - ou prestigieux, selon le point de vue - passé de mobster et de racketeer. Outre que les jeux clandestins et le trafic d'alcool n'avaient aucun secret pour lui, il avait aussi participé, plus ou moins directement, à l'élimination physique d'un certain

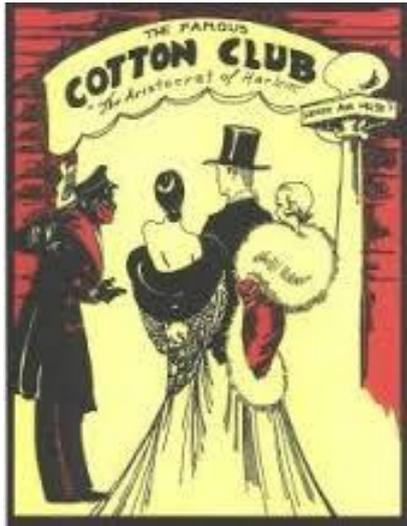
nombre de rivaux infiniment plus dangereux que le papa énervé de la jeune Dorothy. Et de plus, il disposait dans la salle une bonne dizaine d'hommes de mains prêt à réagir immédiatement sur un claquement de doigts.

Mais « Big frenchy » s'inclina pourtant devant les menaces de son adversaire, et fit effectivement annoncer sur le champ que les paroles de la chanson incriminée n'étaient pas de Dorothy Fields.

Au-delà de son caractère cocasse - un gangster dangereux cédant sur-le-champ aux menaces physiques d'un petit monsieur excité, inoffensif et inconscient des risques encourus -, cette anecdote révèle à mon sens d'un de ces moments de *rupture*, où la musique populaire – en l'occurrence ici le Jazz - passe d'un état social à l'autre. Issu de la confluence des traditions musicales des populations créoles et noires – ces dernières misérables - du sud des Etats-Unis, le Jazz naît dans cette ville dépravée qu'est alors la Nouvelle-Orléans, où il passe son enfance dans les bordels et les maisons closes du quartier de Storyville. Puis les mobsters juifs et italiens du Nord-est lui offrent la possibilité de conquérir les faveurs d'un public beaucoup plus large en ouvrant, notamment à New York et Chicago, de nombreux night-clubs qui embauchent alors les musiciens de Jazz par milliers.



³⁹ Là je m'avance sur ce nom que Dorothy Fields ne mentionne pas dans ses mémoires. Mais, compte tenu de ce que je sais par ailleurs, c'était probablement lui, soit de toutes manières quelqu'un du même acabit.



Mais l'avènement de cette ère des night-clubs nordistes signifie aussi pour le Jazz un nouveau changement de public, et plus largement encore, de milieu et de statut social. Finis les chantiers de chemins de fer et les campements de bûcherons où les musiciens noirs itinérants jouaient pour un public clairsemé, violent et inculte. Finis les bordels de New-Orleans dont les pensionnaires incitaient leurs clients à donner un pourboire au « professor » (le pianiste de la maison) entre deux parties fines. Désormais, le public des night-clubs les plus huppés – comme justement le Cotton Club - est constitué du « gratin » de la bonne société blanche de New York ou Chicago : des hommes d'affaires, des professeurs, des médecins, des artistes en vue... Et ce public, s'il aime bien éprouver de temps à autres un frisson de dévergondage en

écoutant une chanson polissonne ou en buvant un verre de whisky prohibé, reste aussi profondément pétri de moralisme et de souci du qu'en dira-t-on.

Les mobsters propriétaires des ces night-clubs se trouvent alors confrontés à une sorte de contradiction, ou, plus exactement de défi : d'un côté, toute leur réussite *passée* est fondée sur la transgression de ces valeurs morales et de ces codes de comportement bourgeois : pratique d'activités illégales, recours à la violence physique, utilisation d'un langage typique des milieux marginaux dont ils sont issus... D'un autre côté, leur réussite *future*, ou du moins celle du club dans lequel ils ont investi, passe par une appropriation des codes sociaux de leur nouvelle clientèle : politesse - notamment avec les femmes -, absence de violence physique et de grossièreté, distinction, élégance, etc. Il est d'ailleurs vraisemblable que pour beaucoup de mobsters venus de milieux très modestes, ce changement de comportement ait été considéré non comme une *contrainte*, mais comme l'*opportunité* tant désirée de parvenir enfin à un statut de respectabilité bourgeoise dont leur famille et eux-mêmes rêvaient depuis si longtemps.

Et lorsque Lew Fields somme, de manière un peu théâtrale, Big Frenchy, de respecter l'honneur « autoral » de sa fille, c'est exactement ce marché qu'il lui met dans les mains en lui disant en substance : « *ou bien tu continues à te comporter comme un mobster venu des bas-fonds en me cassant la gueule avec tes sbires, et tu ne sera jamais qu'un voyou parvenu déguisé en smoking (et accessoirement, le Jazz que tu fais jouer dans ton club restera lui aussi une musique des bas-fonds) ; ou bien tu te soumetts ostensiblement aux codes de la morale bourgeoise, tu renonces à l'utilisation de la violence physique, et tu peux alors franchir une étape décisive pour toi (et pour la musique de Jazz que tu aimes tant) dans l'ascension vers une forme de respectabilité.* »

Big Frenchy comprit parfaitement le message. Il fit ce que Lew Fields lui demandait. Dorothy Fields continua à écrire des paroles pour les magnifiques compositions de Jazz qui furent éternées au Cotton Club au cours des années suivante. Et le public distingué s'y pressa en masse, donnant au jazz un immense rayonnement sur la scène américaine et bientôt mondiale. Grâce à Lew Fields et Big Frenchy (sans oublier tout de même l'orchestre de Duke Ellington qui jouait cette nuit-là), il avait franchi une étape décisive, ce soir du 4 décembre 1927, dans son ascension depuis les bas-fonds de son enfance vers le statut d'expression artistique reconnue.

Pour ne pas idéaliser le rôle des mafieux



Le rôle des mobsters dans le développement du Jazz et dans la promotion de ses artistes ne doit cependant pas être trop idéalisé, et ce pour deux raisons principales.

Tout d'abord, même s'il est vrai que les mobsters ont parfois été caricaturés et noircis par le cinéma hollywoodien comme pour la presse conservatrice, ravie de flatter ainsi le racisme latent du public mainstream⁴⁰, il me semble tout de même excessif de les transfigurer, comme le fait Ronald Morris [op.cit], en mécènes mélomanes aux manières délicates. Il s'agissait tout de même au départ d'individus brutaux, sans trop de scrupules ou d'esprit de nuance, Et ces traits de caractère s'exprimaient aussi avec les musiciens de Jazz. Pour ne citer qu'un exemple un peu postérieur à l'époque dont nous parlons ici, les mafieux amis de Frank Sinatra ont fréquemment traité Samy Davis Jr (photo ci-contre) avec une extrême grossièreté, multipliant les insultes racistes et les propos blessants à son encontre (voir à ce sujet le livre de Shawn Levy, [Sinatra Confidential](#)). Il ne devait pas en être différemment dans les années 1920-1930, et je suis convaincu que les musiciens de Jazz de l'époque ont certainement du avaler pas mal de couleuvres de la part de leurs tout-puissants employeurs et de leurs sbires pour pouvoir travailler avec eux.

En second lieu, l'émergence des night-clubs mafieux dans les années 1920 s'inscrit dans un mouvement plus général d'appropriation du Jazz en tant que source de profits commerciaux par l'industrie du spectacle - incluant, outre les night-clubs, les producteurs de musique, les éditeurs de partition, les radios, les salles de spectacle... (photo ci-contre : spectacle des danseurs Nicholas Brothers dans les années 1930).



Ce phénomène, s'il transforme quelques musiciens noirs – Armstrong, Ellington, Calloway – en vedettes, comporte aussi des aspects plus sombres : accaparement du talents de musiciens noirs par l'industrie des loisirs, dénaturation partielle de leurs formes d'expression pour en faire un produit adapté aux goûts du grand public, pillage des compositeurs pionniers mal protégés par les copyrights (concept inconnu à la Nouvelle Orléans du début du siècle)... Il est probable que ces mauvais côtés se soient également faits sentir dans les night-clubs sous diverses formes : contraintes imposées à l'expression artistique afin de répondre aux attentes du public, longueur



extrême des journées et des nuits de travail, contrats de travail restant tout de même précaires et de relativement courte durée (quelques mois au maximum). Et gare aux musiciens de Jazz faisait preuve de trop d'indépendance ou d'orgueil pour accepter les conditions offertes : ils risquaient d'être black-listés et empêchés de trouver du travail dans la plupart des établissements nocturnes, voyant de ce fait leur carrière

compromise, comme ce fut par exemple le cas de Joe « King » Oliver ou de Jelly Roll Morton (photo ci-contre : l'orchestre « Red Hot Peppers » de Jelly Roll Morton, dissout au début des années 1930).

⁴⁰ La plupart des mobsters étaient italiens ou juifs, plus rarement noirs.

Jelly Roll Morton : un génie irascible et blackisté par la mafia



Jelly Roll Morton fournit l'intéressant contre-exemple d'un grand musicien de Jazz Dixieland, monté vers le nord des Etats-Unis à la fin des années 1910, et qui, sans doute par manque d'habileté et de souplesse vis-à-vis de l'industrie musicale naissante comme des mobsters gérants de boîte de nuit, n'est pas totalement parvenu à y faire reconnaître son talent.

Notre héros entreprend dès le début des années 1910 quelques incursions dans le nord, se rendant par exemple vers 1912 à Saint Louis, Kansas City et Chicago, où il anime quelques temps un cabaret. Mais c'est à la fin des années 1910 que Jelly Roll Morton quitte vraiment le sud pour se rendre vers le nord des Etats-Unis, reflétant en cela un mouvement plus général affectant les musiciens de Jazz de la Nouvelle-Orléans. Il va alors jouer dans des night-clubs de plus haut vol que les honky-tonks sudistes qu'il fréquentait jusque-là, diriger des orchestres, continuer à écrire et commencer à faire publier sa musique, enregistrer des disques, et même gérer lui-même des night-clubs et des hôtels (photo ci-dessus : Jell Roll Morton pendant un enregistrement). Mais, même s'il connaît une grande période de succès et de prospérité jusqu'à la fin des années 1920, même s'il est reconnu comme l'un des maîtres et des inventeurs du Jazz, sa carrière artistique s'étiole par la suite. Il n'a pas su ou pas voulu, en effet, saisir certaines des opportunités qui s'offrent au cours des années 1920 aux Jazzmen.

Ainsi en est-il par exemple, de la création par les gangsters mafieux, accoquinés à des politiciens corrompus, de très nombreux night-clubs et cabarets dans lesquels se produiront de nombreux musiciens de Jazz. A condition de ne pas entrer en conflit avec leurs employeurs, ceux-ci y trouveront des conditions de travail et de rémunération bien meilleures que celles existant jusque-là dans le sud, ainsi qu'une certaine liberté artistique leur permettant d'épanouir leur talent. Louis Armstrong, Duke Ellington, Cab



Calloway, Sidney Bechet trouveront ainsi les chemins de la gloire (photo ci-contre : Cab Calloway au Cotton Club dans les années 1930).

Mais ceux qui renâclent, pas contre, sont black-listés et ne trouvent plus de travail. Fletcher Henderson et surtout King Oliver (image ci-contre) – qui terminera misérablement sa vie dans la peau d'un gardien de nuit édenté - paieront ainsi très cher leur manque de docilité.



Jelly Roll Morton va rejoindre les rangs, surtout à partir de la fin des années 1920, de ces laissés-pour-compte, marginalisés par le système pour avoir manqué de sens du compromis et avoir été un peu trop regardant dans le choix de leurs amis.



Comme par exemple à Los Angeles, où il arrive en 1917, et où il commence à faire preuve du caractère entier et irascible qui lui vaudra par la suite tant de déconvenues. Il se brouille violemment avec son premier club, le Cadillac, pour avoir dénoncé les vols commis par l'une des chanteuses au détriment des clients. Un peu plus tard, au début des années 1920, alors qu'il a commencé à animer avec succès différents night-clubs et dancing hall de la ville, où il a fait venir des musiciens de la Nouvelle-Orléans comme King Oliver, il est approché par un homme politique local, Georges Brown. Celui-ci lui propose une sorte d'alliance en vue de la conquête du pouvoir municipal et du partage des gains liés aux activités de loisirs nocturnes. Il refuse et se fera ainsi un ennemi mortel qui n'aura de cesse de ruiner ses affaires californiennes. Et quand la police corrompue et raciste de San Francisco où il va travailler un peu plus tard, lui cherche des ennuis, il répond maladroitement par le défi et la provocation au lieu de faire le dos rond et de chercher un accommodement discret.... (photo ci-contre : Jelly Roll Morton et son orchestre dans les années 1910).

Partant ensuite pour Chicago, il y connaît d'abord un grand succès avec son orchestre *Red Hot Peppers* (photo ci-contre). Mais cette période faste s'achève avec la fin des années 1920. D'un caractère difficile, entier et légèrement paranoïaque, il se brouille avec la principale maison de production musicale de Chicago, la MCA, et avec l'association des auteurs-compositeurs, l'ASCPA, qu'il rêve de traîner en justice. Il a de plus en plus de mal à réunir un orchestre du fait, entre autres, de ses mauvaises relations avec les musiciens (noirs notamment) auxquels il reproche leur manque de rigueur dans l'exécution de ses partitions. Ses relations difficiles avec le monde des gérants (souvent mafieux) de night-clubs font qu'il trouve de plus en plus difficilement des engagements. Bref, il souffre de son côté « grande gueule » caractériel qui conduit à sa marginalisation dans le monde de l'industrie musicale et des loisirs qui se met alors en place. Une situation encore aggravée par la grande crise des années 1930 qui réduit les possibilités d'emploi pour les musiciens, et dont il subit l'impact de plein fouet. Il finit par échouer dans une petite boîte de nuit mal gérée de Washington, où il sera victime un soir d'une violente agression au couteau. Mal soignée, celle-ci entraînera des problèmes de santé de plus en plus graves qui le conduiront à la mort en 1941.



En fait, Jelly Roll n'a pas vraiment su s'adapter à la nouvelle époque du Jazz apparue au cours des années 1920, lorsque cette musique se transforme un « business » sur grande échelle sous l'action à la fois des producteurs de musique (comme la fameuse maison « Victor »), des éditeurs de partitions (comme les frères Melrose, chez lesquels Jelly Roll publie ses compositions pour des rétributions dérisoires) et des propriétaires de night-clubs. Ceux-ci vont progressivement le « blacklister » à Chicago, le contraignant à partir pour New York, où il connaît dans les années 1930 une période de grande difficulté financière, s'enfonçant dans la paranoïa et la misanthropie, même si sa créativité artistique reste heureusement intacte (photo ci-contre : Jelly Roll Morton à Harlem).

La fin d'une époque



La période faste des night-clubs mafieux se termine de toutes manières avec le début des années 1930. Les clubs de Jazz n'ont jamais constitué une affaire très rentable et beaucoup d'entre eux même, au cours de la période d'or, n'ont eu qu'une existence éphémère. La révolution radiophonique et celle du gramophone, auxquelles les mobsters n'ont dans l'ensemble pas su participer, modifient les habitudes de loisir au détriment des clubs de musique « live ». La montée des coûts de fonctionnement - liée entre autre au racket et à la corruption -, la crise économique, les guerres des gangs, la concurrence exercée par les grands hôtels et leurs soirées dansantes, la fin de la prohibition qui prive les mobsters d'une partie de leurs revenus et surtout l'offensive des réformistes anti-mafia dans les années 1930 affaiblissent le crime organisé (photo ci-contre : un épisode de la « guerre de Castelammarese » à New York en 1933).

A New York, par exemple, le flambeau de la lutte anti-mafia est brandi par les républicains conservateurs sous la direction de Thomas E. Dewey - qui y voient également une occasion rêvée d'affaiblir les démocrates de Tammany Hall, dont les liens avec le crime organisés sont loin d'être inexistant. Ils parviennent à désorganiser les activités des mobsters, provoquant notamment la chute de leur chef, Lucky Luciano. A Chicago, Al Capone est emprisonné pour fraude fiscale (photo ci-contre : Al Capone pendant son procès). Tout cela provoque un exode des gangsters d'un nord-est devenu trop malsain pour eux et une réduction de leurs activités, entraînant la fermeture de beaucoup de leurs night-clubs, comme le fameux Cotton club en 1940⁴¹. Et même à Kansas City, le démantèlement du système de corruption mis en place par le maire Tom Pendergast provoque après 1938 un ralentissement des activités nocturnes.



Ce départ des gangsters des grandes villes du nord marque la fin d'une époque glorieuse du Jazz. Quant aux musiciens noirs, dont les possibilités de travail se réduisent – les grands hôtels, en particulier, préférant embaucher des musiciens blancs – ils sont à nouveau guettés par le risque de la marginalisation.



Notons cependant que la relation entre musique populaire afro-américaine et mafia s'est poursuivie au-delà du déclin des grands night-clubs. En témoignent entre autre le rôle joué par le crime organisé dans l'essor de Las Vegas ou de la Havane au cours des années 1950, ou encore les relations étroites entretenues par la Mafia avec certains artistes du show-business, comme Frank Sinatra (photo ci-contre : le chanteur en compagnie de mafieux notoires).

Quant au Jazz, il a poursuivi, sous de nouvelles formes, son évolution après la fermeture des grands night-clubs, avec le Be bop, puis le Free jazz, aujourd'hui le Jazz fusion, comme nous allons le voir maintenant...

⁴¹ Il existe cependant quelques contre-exemples, comme le prestigieux Club Copacabana, fondé en 1940 à New York par Frank Costello, successeur de Lucky Luciano à la tête de la « Commission ».

Le Jazz s'éloigne de ses origines populaires pour devenir élitiste



Le Jazz s'est aujourd'hui replié sur un public élitiste de mélomanes avertis, tout en privilégiant des voies de recherche musicalement ambitieuses, accompagnées par une rupture totale avec le milieu des danseurs de loisirs. Il a donc suivi une évolution à rebours de beaucoup d'autres styles musicaux d'origine populaire, qui se sont plutôt transformés en produits de loisir de masse au détriment parfois de leur qualité artistique (photo ci-contre : le trompettiste Dizzie Gillespie, créateur du style Be bop).

Concurrence de nouveaux styles musicaux et fin des big bands

Aux Etats-Unis, le Jazz des Big bands traditionnels connaît à partir du milieu des années 1940 un relatif déclin. De nouvelles formes de musiques dansantes, comme le Jitterbug puis le Mambo, le supplantent progressivement. L'apparition du Rock'roll dans les années 1950 achèvent de détourner du Jazz les danseurs de la nouvelle génération. Les grands orchestres mythiques, comme celui de Count Basie puis de Duke Ellington, doivent alors cesser leur activité faute de public.

Elitisation du Jazz et perte de contact avec le public populaire

En perdant progressivement son statut de musique de diversion et de danse, ainsi que sa base de public populaire, le Jazz va aussi transformer au fil des ans, en une musique destinée essentiellement à l'écoute par un public relativement étroit voire élitiste de connaisseurs⁴². Ce sera par exemple le cas du Be bop des années 1940, avec ses petites formations au tempo ultra rapide et à la virtuosité époustouflante, de nombreuses innovations harmoniques et rythmiques, et une tendance marquée vers une esthétisation / intellectualisation s'adressant de plus en plus ouvertement à un public restreint d'initiés ; puis du Free Jazz des années 1950, qui se libère des contraintes harmoniques, et met en valeur l'improvisation et l'énergie ; ainsi que du Hard bop apparu au milieu des années 1950, qui introduit des influences du Rhythm and blues, du Gospel et du Blues. Quelques années plus tard, apparaît le Jazz modal, qui utilise la gamme comme base de la structure musicale et de l'improvisation. Puis, dans les années 1960 et 1970, ce sera le Jazz fusion, qui combine le Jazz avec des rythmes rock et des instruments électroniques, et dont la forme commerciale, le Smooth jazz, connaît un réel succès dans les années 1980. Viennent ensuite des dizaines de sous-genres, comme le Jazz afro-cubain, le Jazz West Coast, le Ska-jazz, l'avant-garde Jazz, l'Indo-jazz, le Soul jazz, le Jazz de chambre, le Jazz-funk, le Loft Jazz, le Jazz punk, l'Acid jazz, le Jazz rap, le Nu jazz...



Mais, dans les boîtes de Jazz branchées de Greenwich Village ou du quartier latin, ou dans le festival chic de Montreux, on est désormais très loin des publics populaires, festifs et chahuteurs des honky-tonk du sud, des pianistes de bordel de Storyville ou des époustouflantes revues du Cotton Club... (photo ci-dessus : le « Petit journal » à Paris).

⁴² Précisons toutefois que les apports esthétiques du Jazz ont également influencé la plupart des musiques populaires nord-américaines de la fin du 20^{ème} siècle, depuis la Pop jusqu'au Jazz Funk et le Hip hop en passant bien sûr par le Latin Jazz et son héritage contemporain (Salsa...).

Sources bibliographiques et filmographiques

Bibliographie

- Haskins Jim, 1977, [*The Cotton Club*](#), éd. Random House, New York, 169 pages
- Krist Gary, 2014, [*Empire of Sin, Sex, Jazz, murder and the battle for modern New Orleans*](#), éd. Crown Publishers, 416 pages
- Levy Shawn, 1998, [*Sinatra Confidential*](#), Traduction Nicolas Guichard, éd. RivagesRouges, 2015, 364 pages
- Lomax Alan, 1950, [*Mister Jelly Roll*](#), Rééd. University of California Press, 2001, 344 pages
- Morris Ronald L., 1980, [*Le jazz et les gangsters*](#), traduction Jacques B. Hess, éditions Le Passage, 2002, 274 pages
- Wikipedia, [Jazz](#)

Filmographie

[*Cotton Club*](#), film de fiction, mise en scène de Francis Ford Coppola, musique de John Barry, chorégraphie de Henry LeTang, avec Richard Gere, Gregory Hines, Diane Lane, Lonette McKee, Nicolas Cage, James Remar, Etats-Unis, 1984, 118 minutes.

[*Pretty Baby*](#), film de fiction, mis en scène de Louis Malle, musique de Gerald Wexler, avec Susan Sarandon, Brook Shields, France-Etats-Unis, 1978, 109 minutes.

Chapitre 4. Brésil : les liaisons troubles des écoles de Samba



L'histoire de la Samba brésilienne présente de fortes similitudes avec celle d'autres musiques populaires du Nouveau monde. Comme le Tango ou la Rumba, elle est en effet née, à la fin du XIX^{ème} siècle, dans les marges déshéritées d'une grande ville américaine - en l'occurrence les morros de Rio de Janeiro. Comme le Jazz ou le Son, elle a ensuite été largement adoptée, toutes classes sociales confondues, par son pays de naissance, au point d'y devenir l'expression même de l'identité nationale. Et, comme la Salsa ou le Reggaetón, elle s'est enfin diffusée dans le monde entier comme un produit de loisirs globalisé (photo ci-contre : Samba de Gafieira).

Mais sa trajectoire historique présente également quelques fortes spécificités par rapport au « modèle de référence » exposé dans l'[introduction](#) de ce livre. Ce modèle, rappelons-le, reposait sur trois hypothèses de travail concernant l'histoire des musiques afro-latines : 1) leur naissance dans des lieux de relégation sociale au sein de populations mêlées et stigmatisées ; 2) leurs liens souvent étroits avec les milieux délinquants ou les réseaux criminels lors de leur phase d'expansion ; 3) Leur rupture avec leur identité originelle de contre-culture à mesure que s'affirme leur statut d'activité de loisirs globalisée pratiquée par les classes moyennes du monde entier. Or, le cas de la Samba ne vérifie qu'en partie ces hypothèses.

D'abord parce que des signes - certes ambigus - d'intégration raciale se sont manifestés de manière plus précoce dans la société brésilienne que dans des pays voisins comme l'Argentine et Cuba, aussi bien sur le plan social que culturel : influence et visibilité relativement anciennes de certaines musiques d'origine africaine ; mise en valeur par les intellectuels modernistes, dès le début du XX^{ème} siècle, de la contribution afro-brésilienne à la formation de l'identité culturelle nationale ; reconnaissance du talent des musiciens noirs - qui tardera cependant à se concrétiser, par l'accès, au cours de la première moitié du XX^{ème} siècle, à un statut d'artiste à part entière.

Ensuite, parce que la diffusion élargie de la Samba au cours des années 1930 et 1940 doit beaucoup à son utilisation par le pouvoir politique de l'époque comme vecteur d'affirmation d'une identité brésilienne alors en formation. Cette reconnaissance et ce soutien institutionnel forment un contraste frappant avec la stigmatisation dont les expressions afro faisaient encore l'objet à la même époque dans des pays comme Cuba ou la Colombie. Ils peuvent aussi expliquer, par un effet de balancier, que le rôle des réseaux mafieux dans la diffusion de cette musique vers l'ensemble de la société brésilienne ait été moins marqué que ne ce fut par exemple le cas pour le Jazz aux Etats-Unis dans les années 1920.

Enfin, la Samba reste aujourd'hui une prolifique matrice créative qui continue à donner naissance, dans les quartiers déshérités des favelas, à des formes d'expression constamment renouvelées (Baile Funk, Funk Proibidão...). Ses liens avec les milieux populaires restent de ce fait aujourd'hui étroits, alors qu'ils ont pratiquement été rompus dans d'autres cas, comme par exemple le Jazz ou le Tango. Quant aux narcotrafiquants brésiliens, leur soutien intéressé aux « Baile Funk » leur permet de cultiver leur popularité dans les quartiers déshérités de Rio de Janeiro.

Une reconnaissance relativement précoce de la culture afro au Brésil



Les expressions culturelles des populations noires ont été affectées, dans tous les pays d'Amérique latine, par une longue tradition de stigmatisation et de marginalité, corollaire et héritage de l'esclavage. Si le Brésil ne fait pas exception à la règle, les signes d'intégration raciale y ont cependant été plus précoces qu'ailleurs, aussi bien dans le domaine social que culturel : influence déjà importante de certaines musiques d'origine africaine dans le Brésil colonial ; osmose plus fluide entre la communauté noire et le reste de la société brésilienne après la fin de

l'esclavage ; reconnaissance dès le début du XXème siècle, par les artistes et intellectuels modernistes, de l'importante contribution afro à la formation de l'identité culturelle brésilienne ; enfin, forte appétence pour les musiciens noirs, qui tarda cependant à se concrétiser par la reconnaissance d'un statut d'artistes à part entière⁴³.

Brésil colonial : l'influence déjà forte des musiques noires

Plusieurs indices semblent indiquer que le folklore afro a été plus précocement et plus largement adopté par la société brésilienne que chez la plupart de ses voisins :

- *Une diffusion précoce.* Même si la musique noire, avec ses appels de tambours et ses danseurs athlétiques, a toujours suscité un sentiment de crainte au sein de la population blanche du pays, elle y a aussi été l'objet très tôt d'une attirance mêlée de fascination. Certains rythmes africains, comme le Lundu venu du Congo (illustration ci-dessus), ont ainsi joui, dès le XVIIIème siècle, d'un engouement significatif, avec par exemple la large diffusion du style dit Lundu-Cancão. Et la musique afro-brésilienne, incorporant d'ailleurs des influences européennes, est déjà très présente dans les rues de Rio vers 1850, avec ses chansons d'artisans, ses défilés - dont ceux du célèbre carnaval -, ou encore ses petits cirques ambulants. Cette attirance - d'ailleurs fortement teintée de préjugés raciaux - des milieux blancs pour la musique noire s'exprimera également par la forte popularité, dès la fin du XIXème siècle, de la danse « maxixe » d'inspiration afro (illustration ci-contre). Celle-ci, dite aussi « Tango brésilien », préfigure la Samba de couple tout en s'appuyant largement sur le stéréotype de femmes noires lascives et sexuellement attractives.



⁴³ L'ensemble de cette section est largement inspiré de l'ouvrage de Marc Hertzman, *Making Samba* (2013).



- *Une répression relativement modérée.* Comme dans les autres pays de la région, les manifestations jugées les plus choquantes ou menaçantes du folklore afro, comme la pratique des tambours traditionnels, ont fait l'objet de limitations ou d'interdits. Mais ceux-ci, d'ailleurs plus ou moins stricts selon les époques, se traduisirent davantage par une adaptation des pratiques folkloriques que par

leur attrition. L'interdiction des tambours conduisit ainsi les musiciens noirs, comme ce fut d'ailleurs également le cas à Cuba, à inventer de nouveaux instruments de percussion en utilisant les objets du quotidien. La présence de la police lors des défilés de Carnaval n'empêcha jamais ceux-ci d'avoir lieu tant qu'un incident grave ne se produisait pas (illustration ci-contre : Carnaval à Rio au XVIIIème siècle). Quant aux religions afro, leur pratique semi-clandestine se poursuit sans relâche dans le secret bien protégé des arrière-cours et des maisons des « Tia », prêtresses clandestines, souvent originaires de Bahia, des religions Candombé ou Vaudou, et jouissant d'un grand prestige dans leur quartier. C'est d'ailleurs là que percolèrent, au cours de la seconde moitié du XIXème siècle, les rythmes qui allaient bientôt donner naissance à la Samba (cf. infra).

Après la fin de l'esclavage : une intégration raciale plus précoce qu'ailleurs ?

Après la fin de l'esclavage, Les noirs restèrent d'abord, au Brésil comme dans les pays voisins, des citoyens de seconde zone. Leur intégration à la société brésilienne semble cependant s'être effectuée, au moins à Rio de Janeiro, de manière plus rapide et plus naturelle qu'ailleurs en Amérique latine [Hertzman, 2013].

Les morros, ces quartiers noirs populaires de Rio, berceaux de la Samba, n'auraient par exemple pas été considérés vers la fin du XIXème siècle, et à l'image des favelas d'aujourd'hui, comme des ghettos dangereux et stigmatisés, mais comme des composantes à part entière de la vie urbaine, entretenant avec le reste de la ville des relations d'osmose humaine et artistique assez intenses (photo ci-contre : le morro de San Antonio en 1914).



Après la disparition de l'esclavage (la plupart des afro-brésiliens jouissant déjà du statut d'hommes libres en 1888, date officielle de l'abolition), une classe moyenne noire s'y est en particulier assez rapidement formée. Au sein de celle-ci, émergèrent bientôt de nombreux intellectuels, journalistes et artistes. C'est le cas par exemple du célèbre Pixinguinha, l'un des inventeurs de la Samba, né dans une famille noire aisée et cultivée.

Quant aux populations pauvres afro-descendantes des morros, elles auraient fait rapidement preuve d'une réelle capacité d'organisation collective, comme en témoigne, entre autres, l'existence à Rio de syndicats de dockers noirs dès la fin du XIXème siècle.

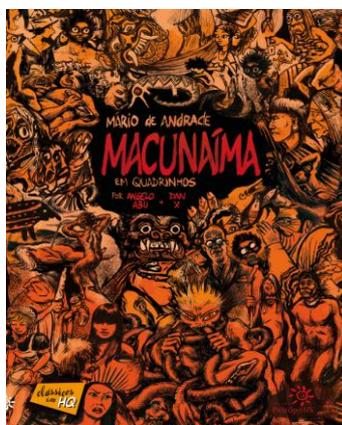
Une reconnaissance ambigüe de la contribution afro à la culture brésilienne



Cette intégration - tout relative - s'exprime également à travers une reconnaissance précoce, par les intellectuels et artistes du mouvement dit « moderniste », de la valeur intrinsèque du folklore afro-brésilien, considéré par eux comme une composante à part entière de la culture populaire du pays.

Dès les années 1920, le compositeur Luciano Gallet et le sociologue Gilberto Freyre (photo ci-contre) s'intéressent par exemple aux cultures populaires des minorités ethniques. Ils mettent ainsi en lumière la richesse du folklore afro ainsi que sa contribution éminente à l'identité musicale brésilienne, vue comme le produit d'un métissage culturel. L'écrivain Oswald de Andrade développe une thématique similaire, en déclarant avec humour que « *le seul trait commun aux brésiliens, c'est l'anthropophagie : économiquement, socialement, philosophiquement* ». Il désigne par là le processus de fertilisation croisé par lequel les différentes cultures primaires du Brésil se sont nourries les unes des autres. Un phénomène qui constitue également le substrat du célèbre roman *Macunaima* (1928), écrit par son homonyme et ami, le poète Mário de Andrade.

A la même époque, le musicien avant-gardiste Hector Villa-Lobos (photo ci-contre) s'engage dans un travail ethnomusicologique de recherche sur les origines mêlées (européennes, africaines..) de la musique brésilienne, tout en établissant des contacts avec des musiciens populaires influents comme Donga et Pixinginha. Enfin, des journalistes souvent noirs comme Vagalume jouent un rôle actif dans la promotion de la musique afro-brésilienne auprès du grand public. Toutes ces démarches convergent vers une célébration de plus en plus ouverte, à partir des années 1920, de la musique folklorique et tout particulièrement des rythmes afro comme une composante centrale de l'identité culturelle brésilienne [Stockler, 2013].



L'attitude ces milieux cultivés reste cependant parfois marquée par une certaine condescendance vis-à-vis des artistes populaires noirs ou indiens, révélant ainsi la rémanence de préjugés raciaux au sein de la société brésilienne blanche, y compris dans sa composante la plus progressiste. Luciano Gallet émet par exemple l'idée paradoxale, que, malgré la valeur du folklore afro, les musiciens noirs qui l'interprètent à partir de la simple réplique de formes traditionnelles ne peuvent être considérés comme des créateurs artistiques à part entière. Dans la même veine, Oswald De Andrade considère que seuls les musiciens de formation académique, pour la plupart blancs, sont en mesure de jouer le rôle de « médiateurs cultivés » capable de populariser la musique afro-brésilienne auprès du grand public, déniait de facto cette capacité aux musiciens noirs instinctivement porteurs de ces traditions.



Bref, même admirée, l'exercice de la musique populaire n'est pas considéré comme une véritable profession et les musiciens noirs « de la rue » restent quelque peu, dans l'esprit des modernistes, des marginaux pas tout à fait dignes du statut d'artiste - et accessoirement des droits d'auteurs qui lui sont attachés. Rares sont alors les journalistes ou chroniqueurs musicaux, comme Vagalume, qui défendent l'idée, pourtant aujourd'hui évidente à nos yeux, selon laquelle les meilleurs garants de l'authenticité de la musique afro-brésilienne seraient les musiciens populaires noirs eux-mêmes, dénonçant par la même occasion les vols de propriété artistique et les dénaturations dont cette création collective est alors l'objet (photo ci-contre : Donga, l'un des inventeurs de la Samba).

Artistes noirs : entre reconnaissance et marginalité

Cette attitude ambiguë de la société brésilienne, exprimant un intérêt pour la musique afro tout en restant pétrie de préjugés racistes plus ou moins explicites, a eu des conséquences directes, à toutes les époques de l'histoire moderne, sur le statut des musiciens afro-descendants.

Au temps de l'esclavage, par exemple, les musiciens noirs sont déjà appréciés sans pour autant bénéficier d'une reconnaissance sociale ou financière. Les maîtres blancs propriétaires d'esclaves musiciens exploitent ainsi volontiers leurs talents en les louant pour animer fêtes et cérémonies. Les chants de barbiers - profession exercée en majorité par des noirs - jouissent d'une grande popularité sans que leurs interprètes soient pour autant considérés comme des artistes.



Au XIX^{ème} siècle, les musiciens noirs ou mulâtres sont fréquemment incorporés dans les orchestres savants - notamment dans les orchestres de cour des vice-rois du Brésil qui encouragent alors le développement des arts et de la musique cultivée - sans jouir pour autant du même statut que leurs collègues blancs. Et lorsque le Prince-régent João VI décide de nommer en 1808 le mulâtre José Mauricio Nuñez Garcia (illustration ci-contre) maître de sa Chapelle royale, ce choix provoque de fortes réticences à connotation raciste dans les milieux musicaux et religieux de la Cour.



Au début du XX^{ème} siècle, alors même que l'esclavage est aboli depuis plusieurs dizaines d'années, les musiciens populaires noirs continuent à être considérés plutôt comme des vagabonds sans profession que comme de véritables artistes. En témoigne le nombre élevé d'arrestations, souvent accompagnées d'humiliations diverses, dont ils font alors l'objet de la part de la police (photo ci-contre : le sambiste

João da Baiana en prison).



Certes, celles-ci s'expliquent davantage par la volonté de contrôler les fêtes de rue et des carnivals, manifestations bruyantes et fréquemment émaillées d'incidents violents, que par un motif raciste explicite (photo ci-contre : carnaval au début du XXème siècle). Certes, les musiciens sont souvent libérés rapidement sur l'intervention d'un protecteur puissant - hommes politique et même

parfois... policiers de haut rang - sensible à leur talent. Ils n'en conservent pas moins, aux yeux des autorités, l'image de marginaux associés à des activités potentiellement sources de désordres.

Quant à l'industrie du disque, qui commença à se développer avec la fondation de la Casa Edison par Fred Figner en 1900 (photo ci-contre), elle joua vis-à-vis des musiciens noirs un rôle paradoxal. D'un côté, elle permit à certains d'entre eux, comme Benjamin de Oliveira ou Eduardo da Nieves, d'accéder à une grande popularité, De l'autre, les exploita sans vergogne, en exerçant sa mainmise sur l'essentiel des droits d'auteurs et des bénéfices financiers afférents, et n'abandonnant aux artistes eux-mêmes qu'une part infime des revenus générés par leur talent.



La lutte des musiciens noirs, au cours de la première moitié du XXème siècle, pour s'assurer des revenus décents et la reconnaissance d'un statut d'artistes à part entière, à travers notamment la protection de leurs droits d'auteurs, fut de ce fait longue et difficile. Soit parce que la musique populaire était considérée comme trop « spontanée » et « collective » pour être la

propriété de quiconque⁴⁴ ; soit – ce qui revient d'ailleurs un peu au même - parce que les activités des sociétés de droits d'auteurs apparues dès le début du XXème siècle étaient davantage focalisés sur la défense des musiciens académiques que des artistes populaires (photo ci-contre : tambours de Samba, milieu du XXème siècle).

⁴⁴ Ceci explique notamment la polémique qui entoura le dépôt par le musicien Donga d'une déclaration de propriété artistique sur ce qui est considéré comme la première Samba, *Pelo Telefone*, 1916 s'attribuant ainsi les bénéfices exclusifs d'une création que d'autres considéraient comme intrinsèquement collective et donc sans auteur identifiable.



Confrontés à cette attitude ambiguë de la société dominante à leur endroit, les musiciens noirs eux-mêmes s'interrogent alors sur la nature de l'identité afro-brésilienne, hésitant entre nationalisme racial et désir d'intégration. Une fraction minoritaire d'entre eux, comme João de Baiana, affichera sa fidélité au style provocateur du « malandro » bravache et bohème (illustration ci-contre), revendiquant ainsi la singularité rebelle de la négritude. D'autres, comme Pixinguinha (photo ci-dessous), s'en distancieront, en s'appropriant les comportements plus civils

qu'attend d'eux la société dominante, contribuant ainsi à faciliter l'acceptation de leur musique, la Samba⁴⁵.

Il existe donc à l'aube du XXème siècle une profonde ambiguïté dans la situation de la culture afro-brésilienne et de ses interprètes au Brésil. Celle-ci fait en effet l'objet d'un véritable intérêt, tout en restant victime d'une stigmatisation multiforme. Ce contexte d'intégration raciale inachevée explique sans doute pourquoi la Samba s'est assez rapidement diffusée dans l'ensemble de la société brésilienne, tandis que le statut de ses interprètes est longtemps resté précaire et incertain.



⁴⁵ Notons cependant que la référence, teintée de sympathie, au personnage du malandro, vue comme le symbole d'un caractère national brésilien épris de liberté et rétif à l'embrigadement productiviste nord-américain, restera très répandue dans les chansons de Samba (œuvres de Noel Rosa et Ari Barroso notamment) bien après que ce genre musical ait été adopté par la bonne société brésilienne.

La Samba, symbole de l'identité culturelle brésilienne



Apparue à la fin du XIX^{ème} siècle dans les « morros », quartiers populaires noirs de Rio de Janeiro, diffusée commercialement par l'industrie du disque à partir de 1915, la Samba s'est ensuite rapidement diffusée dans l'ensemble de la société brésilienne, sans faire l'objet de résistances aussi marquées que le Tango en Argentine, le Jazz aux Etats-Unis ou la Rumba à Cuba. Outre l'implication déjà mentionnée des milieux dits « modernistes » dans la valorisation de la culture afro, cette expansion a également bénéficié à partir des années 1930 du soutien du gouvernement nationaliste de Getulio Vargas, qui a utilisé la Samba comme vecteur d'affirmation d'une identité nationale brésilienne alors en formation. De ce fait, la Samba va rapidement s'affirmer, avec la bénédiction des autorités, comme une composante centrale de la culture populaire du pays. Un mouvement où les réseaux parallèles ou criminels ne joueront qu'un rôle très secondaire, contrairement par exemple au cas du Jazz nord-américain.

Une musique qui suscite rapidement l'intérêt

C'est vers 1870, alors que l'esclavage, sans être encore officiellement aboli (ce sera le cas en 1888), est déjà en forte régression, que la Samba commence à se cristalliser dans les grands villes de la côte atlantique du pays. Même si des foyers existent également à Salvador de Bahia, c'est Rio de Janeiro qui apparaît comme le principal berceau du genre. Dans les quartiers populaires noirs, les « morros », comme Cidado Nova avec sa Praça Onze, des musiciens se réunissent alors au domicile des « tias », prêtresses semi-clandestines et très respectées des cultes afro-brésiliens, dont les plus célèbres furent Tia Amelia et Tia Ciata (photo ci-contre). Ils y forgent alors entre 1870 et 1900 les structures de ce nouveau genre, une musique au rythme binaire avec un second temps fort accentué, qui prend ses racines dans l'incroyable diversité du folklore populaire de l'est brésilien, où les polyrythmies africaines côtoient les romances d'origine européenne.



Comme tant d'autres rythmes du nouveau monde, la Samba – ou plutôt les Sambas, tant sont variées les expressions de cette musique (Samba de roda venue de Bahia, Samba carioca originaire de Rio, Samba gafieira dérivant du Maxixe...) est issue d'un métissage entre cultures africaines et européennes (dans ce cas, portugaise). Des premières, la Samba héritera, outre les percussions et tambours, de nombreux éléments esthétiques propres aux traditions africaines (danseurs/spectateurs regroupés en cercle ou défilés, défis entre interprètes, échanges improvisés soliste/chœurs, syncopes, forte association entre musique et danse). Quant à l'influence européenne, elle manifeste par la présence de la flûte, des cuivres de fanfare et des instruments à cordes (guitare...), ainsi que par le caractère très mélodique des compositions et l'alternance refrain-couplets⁴⁶.

⁴⁶ Accessoirement, le terme Samba ne désigne pas seulement une musique et une danse, mais peut dans son usage élargi faire également référence à d'autres formes de culture populaire : gastronomie, vêtement, etc.



Quant à l'acte de naissance officiel de la Samba en tant que genre musical diffusée commercialement, on considère en général qu'il date de l'enregistrement par Ernesto Dos Santos « Donga », par ailleurs fils de Tia Amélia, de la Samba *Pelo Telefone* en 1916 (photo ci-contre). Le genre connaît à partir de cette date une très rapide diffusion dans le pays.

L'octet *Oito Batutas*, fondé par les musiciens Donga et Pixinguinha en 1919, va jouer un rôle crucial dans ce succès (photo ci-contre). Cet orchestre va d'abord procéder, pendant les premières années de son existence, à un intense travail de collecte musicale au cours de ses tournées dans les différentes régions du pays. Il constitue ainsi un large répertoire de musique

populaire, très original pour l'époque, reflétant la diversité du folklore brésilien (musique afro et du Sertao notamment). Il joue ensuite au cours des années 1920 un rôle-clé dans la diffusion de ces différents genres aussi bien au Brésil qu'à l'étranger à travers une série d'enregistrements, concerts et tournées (comme en France en 1992) qui rencontrent un grand succès. Il contribue ainsi de manière décisive à lancer le mouvement qui aboutira à la popularisation de la Samba.



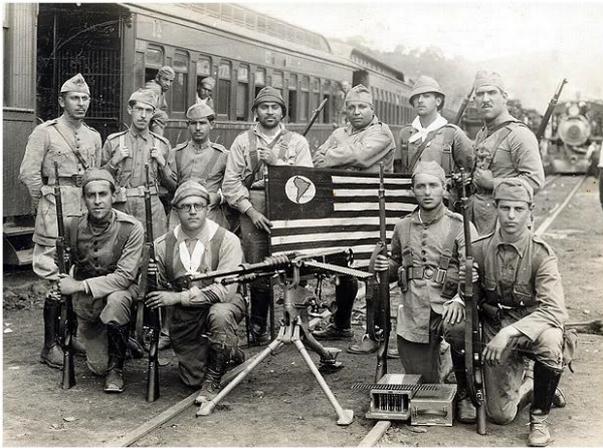
Malgré le combat d'arrière-garde des milieux les plus conservateurs, qui continueront pendant encore quelques années à afficher leur mépris pour cette musique de sauvages et d'ignorants, La Samba gagne alors la faveur du public brésilien sous l'influence d'un large faisceau de facteurs concomitants [Stockler, 2011] : reconnaissance de la valeur de la musique afro-brésilienne



par les milieux intellectuels et artistiques modernistes (cf supra); large diffusion par l'intermédiaire du gramophone, puis dans les années 1930 de la radio, du cinéma et du théâtre; soutien de la presse, d'ailleurs habilement utilisée par des musiciens comme Donga ou Pixinguinha, pour accroître leur notoriété... Est ainsi enclenché un mouvement multiforme d'acceptation de cette musique, qui va encore être accéléré au cours de la décennie suivante par le soutien décisif des autorités

politiques (photo ci-contre : musiciens de samba dont Zé da Velha au trombone; Pixinguinha au saxophone, João da Bahiana au pandeiro et Donga à droite).

Le rôle des politiques nationalistes de Getulio Vargas



Pour comprendre l'enjeu politique qu'a représenté la Samba au cours des années 1930 et 1940, il n'est pas inutile d'évoquer quelques aspects majeurs de l'histoire brésilienne depuis l'indépendance du pays surtout sa transformation en république en 1889 [Stockler, op.cit.]. Le Brésil apparaît alors non comme une nation unie, mais comme un « archipel » de régions disjointes, aux niveaux de développement industriel très hétérogène, et où règnent des oligarchies terriennes aux intérêts divergents. Ces

facteurs de division sont encore aggravés au cours des années 1920 par l'apparition de nouvelles formes de tensions entre les oligarchies terriennes conservatrices et la classe industrielle moderniste, relayée par une partie de l'armée, les jeunes officiers dits « tenentiste » (photo ci-contre).

Getulio Vargas, qui prend le pouvoir en 1930, est issu de ce mouvement moderniste, désireux de faire du Brésil une nation moderne et unie, fédérant des intérêts régionaux divergents et en dépassant les clivages ethnique à travers une affirmation nationaliste. Mais encore faut-il pour cela disposer de références fédératrices basées sur une culture commune.



Le dictateur populiste va largement utiliser la culture, et notamment le folklore populaire, pour surmonter les spécificités régionales et ethniques en créant le sentiment d'une appartenance nationale partagée. Et la Samba, justement, apparaît alors comme un vecteur naturel d'expression de cette identité brésilienne. Notamment parce qu'en tant que musique syncrétique, elle constitue le symbole même d'un idéal d'intégration raciale qui tranche alors fortement, par exemple, avec les réflexes ségrégationnistes encore profondément ancrés dans d'autres pays comme les Etats-Unis.



Les autorités vont alors promouvoir la Samba, surtout à partir des années 1940, par tous les moyens : diffusion radiophonique, programmes scolaires... C'est de cette époque que datent en particulier le développement des écoles de Samba, tandis que celle-ci s'impose comme l'attraction majeure du Carnaval (photo ci-contre : école de Samba au milieu du XXème

siècle).

La Samba au cœur de l'identité brésilienne



La Samba va ainsi devenir en quelques années l'un des principaux symboles de l'identité nationale brésilienne et de la cohésion sociale du pays. Au cours des années 1920, elle était déjà devenue la principale attraction du carnaval. Le développement des écoles de Samba, qui commencent apparaître à Rio à partir de la fin de la décennie, est ensuite encouragé par des subventions gouvernementales (photo ci-contre : école de Samba de Mangueira).

Ces « écoles » de Samba sont des associations populaires pratiquant la musique, le chant et la danse de Samba, avec pour moment fort l'organisation du défilé de carnaval. Essentiellement localisées dans les quartiers pauvres des grandes villes, comme les favelas de Mangueira ou Estacio de Sá à Rio de Janeiro, elles ont pris le nom d'école davantage par souci de respectabilité que du fait de leur activité principale, qui consiste à préparer le célèbre défilé du Carnaval. Si les plus prestigieuses, comme la fameuse Estación Primera de Mangueira, fondée en 1928, sont localisées à Rio, on en trouve dans toutes les grandes villes du pays, comme la Primera de São Paulo [Wikipedia (b)].



La diffusion de la Samba dans tout le pays au cours des années 1930 et 1940 a également été favorisée par la radio, avec notamment le succès extraordinaire du thème *Aquarela do Brazil*, qui est depuis resté le symbole même de ce genre musical. Son rayonnement international s'est simultanément développé grâce notamment à la chanteuse Carmen Miranda (photo ci-contre) devenant du même coup le symbole du Brésil à l'étranger et se transformant en vecteur d'attractivité touristique.



La Samba a depuis lors évolué, en incorporant au fil des ans diverses influences étrangères, du Jazz au Hip hop. Elle a successivement donné naissance à un très grand nombre de styles, comme dans les années 1960 la Bossa nova incorporant le Jazz soul pour proposer une sonorité plus intimiste. Elle se décline aujourd'hui dans un très large éventail d'expression : Sambas de carnaval comme à Rio la Samba de Morro et la Samba de Estacio (sambas Cariocas par excellence) ; Samba gaffiera plutôt tournée vers la danse de couple ; nombreux styles de Samba de carnaval ; formes évolutives comme la Samba funk, le Partido alto, la Samba-Rock, la Samba-Reggae (photo ci-dessus), le style Pagode à l'atmosphère plus intimiste et romantique, etc.

L'actualité : les liens étroits entre musique des favelas et délinquance



La musique des favelas a comme Janus une double face. La face visible et lumineuse, c'est celle, largement diffusée, de la joyeuse Samba de carnaval, unissant tout un peuple dans une pratique festive attirant des touristes du monde entier (photo ci-contre). La face sombre et occultée, c'est celle des liens pourtant bien réels entre la musique des favelas et les réseaux criminels, depuis les différentes formes de mécénat pratiquées par les

narcotrafiquants au bénéfice des écoles de Samba jusqu'à l'organisation de gigantesques fêtes de rue nocturnes, dites « baile funk » ou « proibidão » - ces termes désignant également un type de musique récent, mélange de Samba et de Hip Hop, actuellement pratiqué dans les favelas.

La double face de la Samba : vitrine attrayante ou musique des bas-fonds ?

Les favelas brésiliennes suscitent dans l'imaginaire occidental deux représentations opposées : l'une est celle des défilés de Samba, joyeux et colorés, qui animent les rues des villes lors notamment des périodes de Carnaval. Des fêtes parfaitement légales et même encouragées par les pouvoirs publics, comme en témoigne la construction dans les grandes villes du pays, sur financements publics, de Salsodromes destinés à accueillir les défilés de Samba, et dont le plus emblématique, celui de Rio, fut inauguré en 1984 (photo ci-contre).



Les autorités, qu'elles soient municipales, fédérées ou fédérales, accordent également des aides financières importantes aux écoles de Samba, qui ont même eu tendance à augmenter au cours des dernières années pour les soustraire à l'influence du crime organisé. Par exemple l'école de



Mangueira (photo ci-contre) a bénéficié en 2008 d'une subvention généreuse de l'Etat de Pernambuco, dont elle a vanté les attraits lors du carnaval de 2008.

Ces écoles ont tellement pignon sur rue qu'elles bénéficient aussi des aides de sponsors privés. C'est ainsi que Mangueira fut subventionnée en 2006 par la compagnie pétrolière vénézuélienne et en 2008, par Nestlé et HSBC [Langelier, 2008]. Un fait qui témoigne également des dérives commerciales affectant la Samba de Carnaval, transformée en produit de loisirs dont les populations pauvres se trouvent de ce fait dépossédées.



L'autre face des favelas, c'est le climat d'hyper-violence lié notamment à la présence dans ces quartiers pauvres de gangs de narcotrafiquants surarmés et prêts à tout pour défendre leur mainmise (photo ci-contre : membres du Tercero Comando Puro).

Ces deux aspects des favelas font en général l'objet, dans l'image un peu schizophrénique qui nous est donnée du Brésil, de présentations en quelque sorte exclusives l'une de l'autre. Par exemple, au cinéma, des films comme [El Milagro de Candeal](#) ou [Moro no Brazil](#) mettent en valeur la sympathique vitalité du folklore populaire et de la vie associative de quartier, tandis que [La Cité de Dieu](#) ou *Pixote* nous effrayent par la violence paroxystique de leurs psychopathes criminels.

Plus rare sont par contre les films ou les documentaires qui présentent ces deux thèmes comme les différentes facettes d'une même et complexe réalité. Et quand ils le font, c'est souvent selon une approche un peu manichéenne et moralisatrice, où les écoles de Samba sont présentées comme porteuses de valeurs positives (l'art, l'amour, la générosité, l'intégration sociale, etc.) tandis que les gangs sont associés à des valeurs négatives (la violence, la destruction des vies, la mort, etc.). Le film [O Samba que mora em Mim](#), qui présente la vie quotidienne du quartier de Mangueira - entre petits trafics, pauvreté, amour de la musique et préparation fiévreuse d'un carnaval dont les habitants sont finalement dépossédés par l'industrie des loisirs - constitue à cet égard une intéressante exception.



Or, délinquance et art populaire, loin de constituer dans les favelas deux réalités distinctes, opposées, voire irréconciliables, constituent au contraire, dans les favelas comme ailleurs, deux facettes organiquement liées de la même réalité : celle de communautés déshérités, vivant aux marges de la société, et qui ont *simultanément* développé des formes d'expressions culturelles originales et une économie de survie reposant largement sur la pratique d'activités délinquantes. Exactement

comme, il y a un siècle, les habitants des arrabals dangereux de Buenos-Aires ou des solars déshérités de Matanzas, eux aussi au ban de la société, s'étaient mis à danser le Tango ou la Rumba entre voyous et filles de mauvaise vie, ceux des favelas de Rio dansent aujourd'hui le Baile Funk (photo ci-contre) en attendant la prochaine descente de police destinée à démanteler un réseau de trafiquants.



Et comme dans les cas précédents, la hiérarchie des valeurs reflète cet état de société marginale, stigmatisée et dominée : y sont respecté ceux qui parviennent, en utilisant les rares moyens qui leurs sont laissés, à s'imposer vis-à-vis de la société dominante, en devenant soit sportif, soit chanteur ou danseur, soit chef de gang... Rien d'empêchant d'ailleurs un membre d'une école de Samba d'appartenir à un gang et inversement.

Il n'y donc rien d'étonnant à ce que ces deux institutions majeures et, chacune à sa façon, prestigieuse, des quartiers déshérités de Rio fonctionnent au quotidien dans une sorte de coexistence mutuelle, voire même de symbiose, du fait notamment qu'elles sont fréquentées par des personnes appartenant aux mêmes familles ou vivant dans la même maison. Quant aux chefs de gangs, ils ont toutes sortes de raisons de prendre sous leur protection une école de Samba ou un Baile funk de leur quartier : parce que leur petite sœur ou leur maîtresse y danse, parce que cela permet d'accroître leur prestige, parce qu'ils souhaitent que les artistes composent en échange une chanson en leur honneur ou animent une de leur fêtes privées.... ou tout simplement parce qu'ils aiment la Samba !! (photo ci-contre : répétition à l'école de Samba de Mangueira).

Les liens étroits entre Samba, musique des favelas et crime organisé



En fait, les liens des écoles de Samba avec le crime organisé remontent pratiquement à leurs origines. La bienveillance dont elles ont alors fait l'objet de la part des autorités (cf. supra) ne les a jamais empêchés de s'appuyer sur des soutiens plus occultes. Le rôle principal en ce domaine fut longtemps tenu par les banquiers du *bicho*, la loterie clandestine. Leur exemple a été suivi plus récemment par les trafiquants de drogue, aux moyens financiers plus importants et aux pratiques plus violentes [Langelier, 2008]. Avec pour objectif s'asseoir leur prestige en finançant des activités très populaires et de bénéficier de complicité en échange de leurs générosité (photo ci-contre : arrestation du trafiquant Fernando Beira Mar).

Il existe de nombreuses preuves de ces relations troubles [Qualalou, 2008]. Par, exemple, en 2004, Robson Roque, le président de l'école de Samba de Mangueira – la plus connue de Rio - avait été trouvé décapité, exécuté par des trafiquants. Trois ans plus tard, en 2007, le nouveau président de l'école, Percival Pires (photo ci-contre), fut contraint de démissionner lorsque la police fédérale mit la main sur une cassette vidéo du mariage d'un important parrain de la drogue au Brésil, Luiz Fernando da Costa, surnommé « Fernando Beira-Mar » (Fernando Bord de mer), où l'on voyait Percival Pires en compagnie de ses musiciens ; et, au début de l'année 2008, c'est le corps du leader de Viradouro, autre groupe mythique, qui a été découvert dans la banlieue de Rio.





Plus grave encore, car nous passons ici au registre de la complicité criminelle : en 2008, les policiers de Rio ont découvert une forteresse construite par les trafiquants au sommet de la favela de Mangueira pour leur permettre d'en surveiller l'activité. Et l'un de ses passages secrets, permettant aux trafiquants de fuir en cas d'opération policière, conduisait directement...

aux locaux de l'école de Samba de Mangueira. Il avait, semble-t-il, été construit par l'ex-chef des percussions de celle-ci [Rayes, 2008].

Enfin, l'école de Samba de Mangueira a noué des relations étroites avec l'un des narcotrafiquants les plus notoires de Rio, Francisco Monteiro « Tuchinha ». Celui-ci aurait financé au milieu des années 2000 les activités de l'école, allant même... jusqu'à écrire pour elle des chansons [Wikipedia (f)].

L'implication de Tuchinha dans la Samba, en effet, n'est pas seulement financière, mais aussi artistique. A la manière d'un François Villon tropical, ce personnage fascinant, de son vrai nom Francisco Paulo Testas Monteiro a en effet mené une sorte de double carrière. Sous le surnom de Tuchinha, il a été l'un des principaux narcotrafiquants du quartier de Mangueira – c'est-à-dire en fait de Rio de Janeiro : et sous de nom de Francisco do Pagode, il fut l'auteur... de Sambas à succès. Après avoir passé 17 ans en prison pour trafic de drogue, il a en effet écrit, après sa libération en 2007, plusieurs Sambas importantes pour l'école de Mangueira, dont *Caveirão da injustiça*, chanson dénonçant les violences policières à Rio de Janeiro, et qui rencontra un grand succès public lors du Carnaval de 2008. Il retourna ensuite une nouvelle fois en prison pour quatre ans. Sa peine achevée, il travailla avec l'ONG Afroreggae pour la promotion de la vie artistique dans les quartiers populaires (photo ci-contre). Il fut finalement assassiné en 2014 par les membres d'une bande rivale.



Les dirigeants de l'école de Mangueira jurent aujourd'hui avoir fait amende honorable et purgé leurs comptes de toutes traces de financements troubles. J'ai cependant tendance à penser qu'il ne s'agit pas là d'un incident isolé, mais bien d'un fait révélateur de la situation de symbiose existant, dans les favelas de Rio comme des autres grandes villes, entre danses populaires et activités délinquantes... Une

situation vraisemblablement appelée à durer encore longtemps, comme le laisse présager l'image très positive de « Robin des bois Tropical » qu'a laissé Tuchinha auprès des populations pauvres des favelas, qui s'estiment confrontées à l'injustice et à la violence policière (photo ci-contre : émeutes à Rio de Janeiro en 2013, où les émeutiers attaquent un véhicule de la police surnommé *Caveirão*).

Le cas des Baile funk et proibidão



Apparu au cours des années 1970 dans les favelas de Rio de Janeiro, arrivé à maturité vers 1990, le Funk carioca ou Baile Funk est une musique électronique, dérivée du Miami Bass, du Hip hop et de la Samba. Son répertoire parcourt un large éventail allant des revendications sociales aux textes à connotation sexuelle explicite (Putaria)... Sans oublier le sous-genre appelé Proibidão, dont les textes proposent une chronique élogieuse de l'activité

des gangs contrôlant les favelas, avec leur cortège de violence et de trafics illégaux. Ces Proibidões ont été de ce fait l'objet de multiples interdictions, qui expliquent d'ailleurs leur nom [Wikipedia (a), (c)].

Ces musiques sont interprétées au cours de fêtes de rue, qui se dénombrent chaque semaine par centaines, drainant des publics très nombreux. Ces « Baile Funk » et leurs organisateurs sont assez largement sponsorisés par les gangs de narcos, qui cherchent ainsi à asseoir leur prestige et à recruter des hommes de main contre les autres gangs. Ils constituent donc un élément important de leur domination territoriale (photo ci-contre : membres du gang Comando Vermelho).



Les exemples de ce lien entre narcotrafiquants et Baile Funk sont nombreux. Il existe par exemple une sous-catégorie du Baile funk, appelée le Baile de corredor. Les participants s'y divisent en deux camps en fonction de leur quartier et donc des zones d'influence de gangs tels que Comando Vermelho et Terceiro Comando. Ils se précipitent ensuite les uns sur les autres dans une gigantesque bagarre.



Si ces « Baile de corredor » ont fait l'objet d'une interdiction en 1999, cela n'a d'ailleurs pas empêché les Baile funk de continuer à être l'occasion de violence parfois très organisées. C'est par exemple à l'occasion d'une de ces fêtes que se produisit en mars 2015 une « invasion » par le gang Comando Vermelho du Morro de Mangueira

(photo –ci-contre), qui était jusque-là contrôlé par la gang Terceiro Comando Puro [blogcrimesnews, 2015]. Autre anecdote : la veille de son arrestation en novembre 2011, Francisco Bomfim Lopes, alias "Nem", le baron de la drogue de la Rocinha, la plus grande favela de Rio, donna dans son quartier une grande fête d'adieu [Libération, 2011].



Comme dans le cas des narcocorridos mexicains, les artistes eux-mêmes sont parfois proches des gangs. Le fameux titre *Rap do Borel* a par exemple été composée par William Santos de Souza, le « "Kings of Rio rap" au début des années 1990, en l'honneur du Comando Vermelho (photo ci-contre : William en duo avec Duda). Le thème *A.D.A do Chuck*, où l'on voit apparaître MC Cruel, fait l'apologie du gang Amigos dos Amigos. MC Colibri a joué pour le Terceiro Comando Puro...

Tout cela rend cette musique dangereuse à interpréter, aussi bien du fait des représailles possibles des autres gangs, que de la répression dont elle est l'objet de la part des autorités (interdictions sur scène, à la radio, actions pénales...). En mai 2010, Wallace Ferreira da Mota, alias MC Smith, animateur de baile funk (photo ci-contre), fut par exemple accusé d'apologie du crime et d'association de malfaiteurs pour sa chanson de Baile funk *Vida bandida*, qui conte l'ascension d'un jeune habitant de favela devenu chef du narcotrafic. Il y mentionnait même le nom de Fabiano Atanázio, alias FB, preuve supplémentaire s'il en était besoin d'une certaine osmose entre Baile Funk et narcotrafic. Trois autres Masters of Ceremony (MC) ont été arrêtés pour les mêmes raisons : Frank, Ticão et Max.



Devant l'ampleur du phénomène et sa dangerosité sociale supposée, les autorités ont eu une attitude fluctuante entre interdiction pure et simple et tentative de contrôle. C'est ainsi que la musique proibidões est, comme son nom l'indique, interdite depuis 2000 à Rio. Au cours des



années récentes, les opérations policières contre le crime organisé des favelas se sont fréquemment traduites par la répression de Baile Funk [Brasilino Barbosa, 2012]. Mais en même temps, ceux-ci ont été reconnus en 2009 comme une "activité culturelle à caractère populaire", contribuant ainsi à les faire sortir de l'illégalité, mais sous une forme plus strictement encadrée. Début d'un processus

d'assagissement ou simple péripétie dans l'histoire d'une musique destinée à rester durablement rebelle ?

Sources bibliographiques

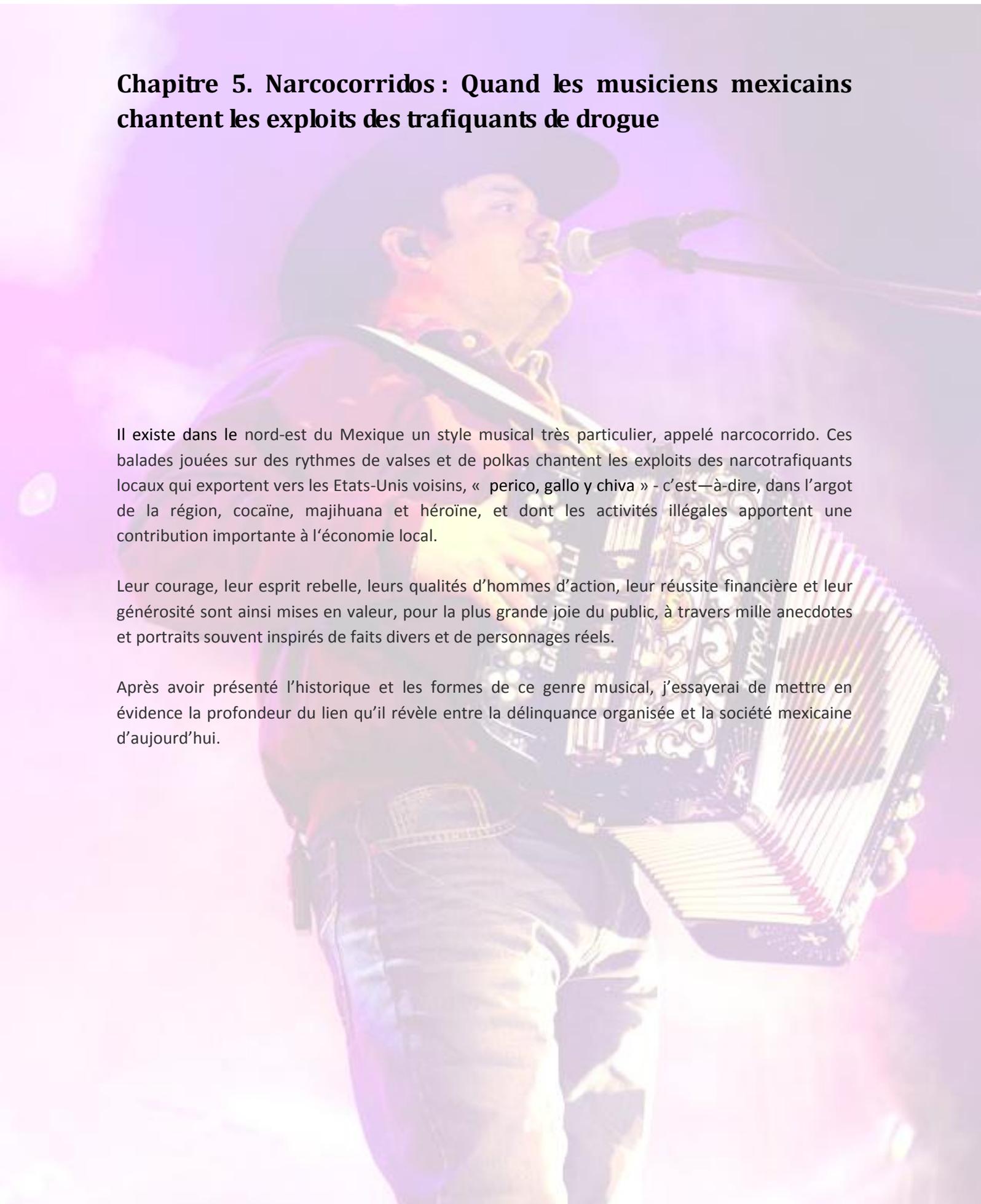
- Brasilino Barbosa Roberta et Felizi Natasha, 2012, [*Le bal maudit des favelas*](#), 9 juillet, publication originelle dans Anfiabia, 2012, Buenos Aires
- Hertzman Marc A., 2013, [*Making Samba*](#), Duke University Press, 364 pages
- Langellier Jean-Pierre, 2008, [*Crime et drogue au Carnaval de rio*](#), Le Monde, 2 février
- Libération, 2011, [*Le baron de la drogue de la plus grande favela de Rio arrêté*](#), 11 octobre
- Oualalou Amia, 2008, [*Les trafiquants de drogue dansent la samba à Rio*](#), le Figaro, 24 janvier
- Rayes Chantal, 2008, [*A Rio, le carnaval danse au rythme des narcotrafiquants*](#), Libération, 5 février
- Stockler Julia Santiago, 2011, [*The invention of Samba and national identity in Brazil*](#), Working papers in nationalism studies, n°2, Institute of governance university of Edimburg
- Wikipedia (a), [*Baile Funk*](#)
- Wikipedia (b), [*Escuela de samba*](#)
- Wikipedia (c), [*Proibidão*](#)
- Wikipedia, [*Samba*](#)
- Wikipedia, [*Tuchinha*](#)
- www. blogcrimesnews.blogspot.fr, 2015, [*Nova Invasao no morro da manqueira*](#)

Chapitre 5. Narcocorridos : Quand les musiciens mexicains chantent les exploits des trafiquants de drogue

Il existe dans le nord-est du Mexique un style musical très particulier, appelé narcocorrido. Ces balades jouées sur des rythmes de valse et de polkas chantent les exploits des narcotrafiants locaux qui exportent vers les Etats-Unis voisins, « perico, gallo y chiva » - c'est-à-dire, dans l'argot de la région, cocaïne, marijuana et héroïne, et dont les activités illégales apportent une contribution importante à l'économie local.

Leur courage, leur esprit rebelle, leurs qualités d'hommes d'action, leur réussite financière et leur générosité sont ainsi mises en valeur, pour la plus grande joie du public, à travers mille anecdotes et portraits souvent inspirés de faits divers et de personnages réels.

Après avoir présenté l'historique et les formes de ce genre musical, j'essayerai de mettre en évidence la profondeur du lien qu'il révèle entre la délinquance organisée et la société mexicaine d'aujourd'hui.



Origine et essor d'une musique violente et machiste

Les origines : des Corridos aux Narcocorridos



Les Narcocorridos mexicains sont issus d'une tradition plus ancienne, celle des Corridos, remontant au moins jusqu'au début du XIX^{ème} siècle, et sans doute au-delà. Il s'agit de ballades interprétées par des musiciens ambulants pour commenter des faits d'actualité, en général violents : crimes d'honneur, assassinats, drames passionnels. Au début du XX^{ème} siècle, au moment des révolutions mexicaines, ils contribuèrent

largement à faire connaître les exploits des protagonistes de ces sanglants événements⁴⁷ (illustration ci-contre).

Si les premiers Narcocorridos datent des années 1930, ceux-ci n'étaient pas encore identifiés à l'époque comme un genre autonome, car ils ne représentaient alors qu'une petite partie du répertoire. Et l'activité des trafiquants n'y était alors en général évoquée que sur le ton de la réprobation morale.

Après un déclin dans les années 1950 et 1960, ces Narcocorridos ressurgissent au milieu de la décennie 1970, sous l'impulsion d'artistes comme Chalino Sanchez ou *Los Tigres del norte* (photo ci-contre), pour s'imposer bientôt comme un genre à part entière.



Ces chansons, interprétés par des formations intégrant accordéon et guitare électrique, vantent désormais, sur des rythmes de polka ou de valse, les exploits hyper-violents et hyper-machistes des narcos : règlements de comptes, assassinats de policiers, morts glorieuses, réussite d'une opération risquée, intimidation ou élimination des concurrents potentiels, possession de jolies femmes et belles voitures, générosité avec les pauvres, etc.⁴⁸



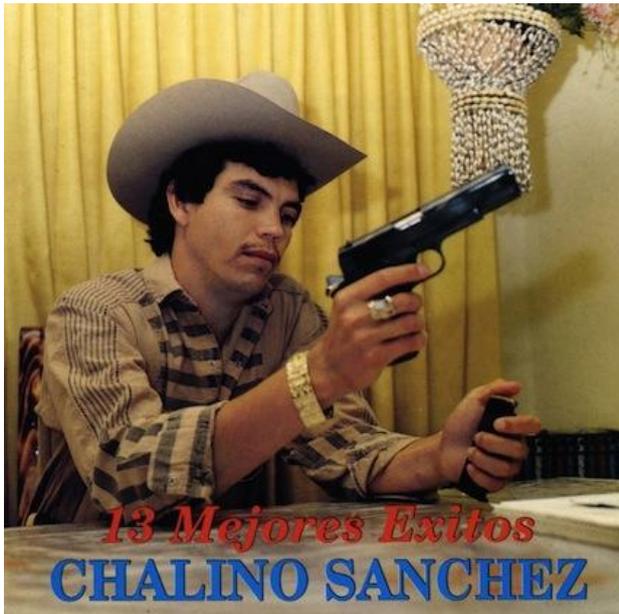
Leur essor est révélateur de l'influence – et du prestige - croissants des narcos dans la société mexicaine d'aujourd'hui, tout particulièrement dans les régions nord-ouest du pays (États de Sinaloa, Sonora, Chihuahua...), où ces activités illégales jouent un rôle important dans la vie sociale et économique (photo ci-contre : récolte de plantes hallucinogènes dans l'Etat de

Sinaloa).

⁴⁷ Pour une histoire plus détaillée des Narcocorridos, on pourra consulter l'excellent article [Del corrido de narcotráfico al narcocorrido](#), de Juan Carlos Ramírez-Pimienta.

⁴⁸ Pour une présentation plus détaillée des thématiques et personnages des Narcocorridos, voir le [chapitre 9](#) de cet ouvrage.

Les interprètes : de Chalino Sanchez à El Komander

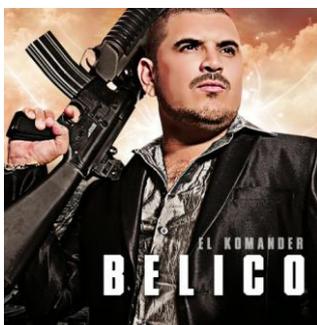
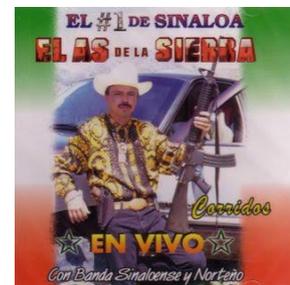


Parmi les principaux fondateurs du genre, on peut citer Rosalino Chalino Sanchez, dont la biographie illustre d'ailleurs très bien le climat de violence qui imprègne les Narcocorridos. Ce chanteur-compositeur naquit en 1960 dans une région reculée de l'Etat du Sinaloa, au Nord-ouest du Mexique, principale plaque tournante du trafic de drogue vers les Etats-Unis. Déjà meurtrier d'honneur avant d'avoir atteint l'âge de 20 ans, il commença à composer des corridos dans la prison de Tijuana pour ses co-détenus.

Avec sa voix rauque, il connut ensuite un immense succès avec ses chansons évoquant les épisodes sanglants de la vie des narcotrafiquants. Il était célèbre pour toujours porter un revolver sur lui lors ses concerts, et s'en servit d'ailleurs au moins une fois, en 1992, provoquant à cette occasion un échange de tirs nourri dans la salle. Il sera finalement abattu la même année à Culiacán par un groupe d'hommes portant l'uniforme de la police⁴⁹.

Transformé depuis lors en véritable légende, il a inspiré depuis lors toute une génération de chanteurs de Narcocorridos, comme par exemple le fameux Jose Manuel Camargo, « El As de la Sierra », qui se réclame volontiers de son héritage.

Le groupe *Los Tigres Del Norte*, fondé en 1968, constitue également une formation mythique, dont le LP *Contrabando y traición* rencontra en 1973 un immense succès, contribuant puissamment à la popularisation du genre.



Depuis sont apparus de nombreux autres groupes, dont le nom exprime souvent le climat de violence et de machisme propre à cette musique, tout en évoquant une origine géographique, signe fréquent de proximité avec l'un des cartels locaux : *Grupo Exterminador*, *Los Alegres de Teran*, *Los Sierreños*, *Los Tucanes de Tijuana*... Parmi les groupes les plus récents, appartenant au style hyper-violent dit « movimiento alterado », on peut également citer : *Los BuKnas de Culiacán*, *Alfredo Rios (El Komander)*, *Los sanguinarios del M1*...

⁴⁹ Pour en savoir plus sur ce chanteur, on pourra consulter l'article de Martin Hodgson, [Death in the midday sun](#).

Les Narcocorridos, révélateurs de l'influence des narcos



Pour les esthètes et autres chercheurs se piquant d'intérêt pour les musiques populaires, les Narcocorridos constituent un dilemme. Il est difficile, en effet, de se garder vis-à-vis de cette musique d'une réaction spontanée de rejet, liée à sa vulgarité et à sa violence. Mais en même temps, il faut reconnaître que son succès auprès du public local témoigne de son inquiétante capacité à exprimer la vision du monde, les attentes et les

frustrations des populations pauvres du nord-est mexicain (photo ci-contre : un concert à Culiacán, dans l'Etat du Sinaloa).

Les narcocorridos, un genre vulgaire et artistiquement médiocre ?

Commençons donc par la réaction de rejet. Celle-ci porte à la fois sur l'esthétique musicale et sur le contenu des textes.

Musicalement, on peut reprocher aux Narcocorridos une certaine absence d'ambition artistique : des chanteurs à la voix éraillée, accompagnés d'accordéons et de guitares, beuglent en suant beaucoup sur des rythmes et des mélodies très répétitives de boléros, rancheras, polkas, valtz...

Une sorte de bal-musette dédié à la violence homicide dont l'atmosphère est bien rendue par documentaire [Mexico : música y cuernos de chivo](#). Les formations les moins prestigieuses officient souvent dans des cafés où défilent en même temps des images de matches de boxe sur des écrans géants tandis que les spectateurs s'imbibent consciencieusement de bière locale. Quant aux groupes



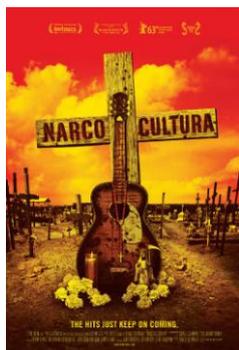
les plus connus, ils se produisent lors de bals-concerts où les participants sont minutieusement fouillés à l'entrée pour s'assurer qu'ils ne portent pas d'arme à feu. Concernant la tenue vestimentaire, bottes et chapeaux de cow-boys sont de rigueur pour les hommes. Et bien sur, pour les femmes, tenues légères, vêtements voyants et attitudes aguicheuses...



Le répertoire, quant à lui, est proprement terrifiant. Il est en effet presque entièrement consacré à une apologie de la violence homicide et des activités des narco-trafiquants, devant un public visiblement conquis. Car les trafiquants de drogue, loin de faire l'objet d'une réprobation morale, jouissent dans les milieux populaires du nord-est du Mexique d'un véritable prestige, dont témoigne également l'immense succès des telenovelas et des films qui leurs sont consacrés (cf. infra). Ils sont vus en effet, comme des versions locales de Robin des bois, défiant avec courage les autorités établies et la police du grand voisin du nord, objet à la fois de haine et de fascination ... Expression terrifiante d'une société gangrenée par la corruption et la violence, où l'expression de sentiments pacifiques

et raffinés n'a visiblement pas droit de cité !!! (voir encadré 1).

Encadré 1
Narco cultura



Le film de Saúl Schwarz, [Narco Cultura](#), replace le genre musical des Narcocorridos dans le contexte de l'effroyable crise de violence homicide que traverse depuis une vingtaine d'années le nord-ouest du Mexique, en liaison directe avec les activités des narcotrafiquants : guerres des gangs, règlements de compte sanglants, guerrilla avec la police... Rien que dans la ville de Ciudad Juarez - l'un des principaux épicentres de ce phénomène - on pouvait dénombrer environ 3000 morts par an lorsque, vers 2010, cette crise de violence a atteint un sommet. Au point que le metteur en scène, Saúl Schwarz, un reporter de guerre qui pourtant est passé par l'Afghanistan et Gaza, avoue ne pas avoir connu d'endroit plus effrayant de toute sa vie...

Le documentaire est construit autour d'un choix esthétique bien précis. Les commentaires y sont en effet réduits au minimum, qu'il s'agisse de voix « off » ou de présence à l'écran du reporter (qui n'apparaît jamais à l'image). La priorité est par contre donnée à de longues séquences prises sur le vif : scènes de crimes, avec cadavres encore ensanglantés et policiers récoltant des indices devant les familiers en pleurs de la victime ; chanteur de narcocorridos - tout particulièrement Edgardo Quintero, aujourd'hui installé à Los Angeles, et partageant son temps entre vie de famille tranquille, concerts en treillis militaire devant un public surexcité et fréquentations plus que douteuses des milieux narcos ; vie quotidienne d'un policier de Ciudad Juarez, confronté à une violence homicide devenue banale ; scènes de la guerre des gangs, y compris un massacre en prison filmé par les caméras de l'établissement ; morgue de la ville, où l'activité des employés sur les corps des victimes du jour ressemble par moment chaîne : concerts des groupes et chanteurs comme *Buknas de Culiacán* ou El Komander, automatique en bandoulière, les exploits devant un public hystérique ; scènes de bien « gore » mettant en scène ces mêmes cimetières de Culiacán, où les narcos, dans la mort leur goût pour la richesse ont transformé leur tombes en répliques miniatures de villas confortables (photo ci-dessus) ; interview d'un policier nord-américain devant le mur frontalier destiné – avec un succès visiblement limité - à empêcher l'immigration clandestine et les trafics entre le Mexique et les Etats-Unis... Les plans sont longs, sans coupure, privilégiant la lente installation d'un climat anxieux à la transmission intensive de l'information. Et les silences gênés des uns et des autres, alternant avec les crises d'hystérie des proches des victimes, témoignent plus que les discours savants des commentateurs - réduits ici au minimum - du climat de terreur et de paranoïa généré par le déferlement de la violence. Un climat encore accentué par la musique lente, triste et obsédante de la bande sonore.



à un travail à la de narcocorridos, vantant, fusil sanglants des narcos tournage d'un film narcos ; visite du prolongeant jusque ostentatoire, ont



L'impact sur le spectateur est terriblement efficace : on est tout simplement abasourdi par ce déchaînement quasi-pathologique de la violence, et par l'insupportable contraste entre la souffrance des victimes et l'enthousiasme du public pendant les concerts de Narcocorridos. On en ressort bouleversé, avec le sentiment d'avoir pénétré dans une société aux frontières de la folie collective, assistant avec une sorte de jouissance suicidaire à sa propre auto-destruction. Et aussi avec la peur panique que cette « narco culture » ne vienne un jour

contaminer notre propre société... (photo ci-contre : scène de meurtre à Ciudad Juarez).

Les Narcocorridos, expression d'une contre-culture populaire



Mais, quel que soit le jugement de valeur que l'on porte sur les Narcocorridos, il faut bien reconnaître leur immense succès populaire. Un fait qui témoigne de l'existence - au Mexique comme dans d'autres pays d'Amérique latine - d'une véritable contre-culture associée au narcotrafic, dont les manifestations dépassent d'ailleurs largement le seul domaine musical (photo ci-contre : saisie de drogue

au Mexique).

Dans un [article](#) récent, le sociologue colombien Omar Rincón défend ainsi l'idée selon laquelle Les valeurs du narco trafic aurait envahi tous les aspects de la société latino-américaine (morale, culture, esthétique, codes de comportements, langage, etc.). Cette « narco-culture » proposerait un idéal de vie privilégiant la réussite matérielle - y compris si celle-ci est acquise de manière illégale -, le goût pour la richesse ostentatoire et l'éthique du triomphe rapide : « *No hay pecado, hay dinero* » (« le péché n'existe pas, ce qui existe, c'est l'argent »).

Cette contre-culture associerait de manière paradoxale des valeurs apparemment opposées, comme conservatisme et amoralité, esprit de rébellion et admiration pour ceux qui ont su acquérir la richesse. Si elle s'appuie largement, par exemple, sur certaines valeurs conservatrices (rôle central de la famille, respect pour la mère, importance de la propriété terrienne, pratique de rites religieux ...), elle diffuse également l'idée que le travail, l'honnêteté et le respect des lois ne servent à rien. Si le courage des hors-la-loi, chefs ou sicaires, est admiré - témoignant d'une méfiance populaire instinctive vis-à-vis des politiciens et des policiers dans une société par ailleurs toujours largement imprégnée de valeurs machistes - c'est surtout leur richesse rapidement acquise et leur luxe ostentatoire qui suscitent l'admiration : possession de femmes désirables, maisons superbes à l'architecture mastoc, belles voitures, bijoux en or,... (photo ci-contre : le chanteur de Narcocorridos Sergio Vega, dont je reparlerai plus loin).



Cette culture n'est d'ailleurs pas que musicale. Du Mexique à la Colombie, de nombreux films et séries télévisées (les fameuses « telenovelas »), dont certains d'ailleurs financés par les narcos eux-mêmes, ont été réalisés sur le thème du narcotrafic. Leur intrigue est souvent basée sur des Narcocorridos connus, comme *Contrabando y Traición*, *La banda del carro rojo*, *La camionetta gris*, etc. Ils mettent également souvent en scène des chanteurs, comme *Los Sanguinarios del M1* (photo ci-contre). Parmi les films les plus connus, on peut citer, toutes nationalités confondues, *El infierno*, *Miss bala*, *La Virgen de los Sicarios*, *Rosario tijeras*, *Sumas y restas*, etc. Et parmi les telenovelas, *Narcosofas*, *Pasion de gavilanes*, *La Viuda de la Mafia*, *El Capo*, *Los tres caines*, *Sin Tatas no hay paraíso*, *El cartel...* sans oublier [La reina del sur](#), inspirée du [roman éponyme](#) de Perez-Reverte, mettant en scène le personnage d'une narcotrafiquante originaire du Sinaloa (photo ci-contre).



Une musique en symbiose avec ses anti-héros



En faisant l'éloge des hors-la loi, les Narcocorridos diffusent une image positive des trafiquants, ce qui explique en retour la sollicitude dont ceux-ci entourent les artistes. Quelles sont les qualités évoquées dans ces chansons ? D'abord, ils savent se faire respecter par leur force physique et par la peur qu'ils inspirent, comme "Jefe de jefes" : « Je suis le chef des chefs, messieurs, on me respecte à tous les niveaux (...)

beaucoup de jeunes poulets veulent se battre avec le coq, mais il faudra qu'ils attendent longtemps / avant d'être à mon niveau / (...) on a voulu prendre ma couronne, mais ceux qui ont essayé sont morts ». Ensuite, ils vivent une vie d'aventure et sont capables d'actes de courage héroïques, comme dans "La pista secreta" ou "El Avion de la Muerte", dont le pilote préfère mourir en écrasant son appareil que de tomber aux mains des policiers. Il les entraîna ainsi dans la mort avec lui, tout en prenant soin au dernier moment – marque d'une incontestable grandeur d'âme - d'éviter une école dans sa chute. Enfin, ils mènent une vie de luxe et de plaisirs grâce à l'argent que leur rapporte leur fructueux commerce de drogue, comme dans "La tumba", "El jefe X", "La piñata", "La fiesta de los perrones", "Los compadres", ou "Los tres animales". De quoi susciter des vocations parmi les jeunes auditeurs, facilitant ainsi le recrutement d'hommes de main!!

Ces chansons sont souvent écrites en l'honneur de « narcos » véritables, comme « Whitey » Palma, chef du cartel de Sinaloa, héros de nombreuses chansons interprétées par les Ace ; de Benjamin Arellano-Felix, leader du cartel de Tijuana, honoré à maintes reprises par *los Tucanes de Tijuana* - dont les chansons fournissent d'ailleurs des détails étrangement précis sur les meurtres commis par son gang ; ou encore Caro Quintero, devenu dans les années 1980 une sorte de légendaire Robin des bois local après avoir, entre autres, assassiné un agent du DEA nord-américain. Citons enfin, Miguel Angel Felix Galiardo, ancien chef du cartel de Guagalajara, en l'honneur duquel *los Tigres del norte* ont composé *El jefe de jefe* (photo ci-contre).



Les auteurs bénéficient effet souvent d'une forme de familiarité avec les narcos dont ils chantent les exploits. En fait, beaucoup de ces chansons ont même été écrites à la demande des grands trafiquants, heureux de voir ainsi célébrés leur réussite et leur valeur. Et si les trafiquants sont satisfaits de leurs troubadours d'un nouveau genre, il est gratifieront volontiers d'une généreuse donation. Une sorte de mécénat, si l'on veut... A condition, bien sûr, de ne pas susciter la colère ou la jalousie du gang rival, avec les conséquences tragiques que l'on peut imaginer ...



Un peu comme dans le Hip Hip, le climat de violence n'épargne pas en effet les artistes [Bucur, 2010]. Nombreux sont les chanteurs de Narcocorridos qui ont connu une fin tragique. Comme Valentín Elizalde, qui eut la mauvaise idée d'entreprendre une relation amoureuse avec la compagne d'un narco ; Sergio Gomez, torturé à mort en 2007 pour des questions d'argent ; Zayda Peña, assassinée la même année ; ou encore Sergio Vega, « El Shaka », abattu en 2010 sur une route du Sinaloa (photo ci contre).

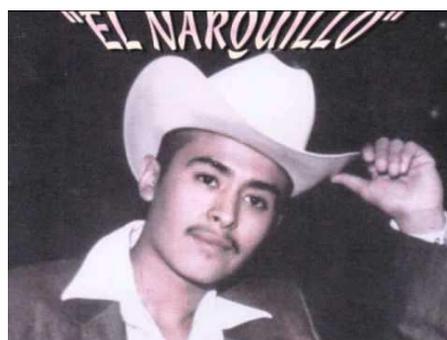
L'avenir des Narcocorridos : assagissement ou escalade de la violence ?



On pourrait aussi adopter, vis-a-vis des Narcocorridos, une forme de « begin neglect ». L'idée générale étant, que comme toute forme d'expression venue des marges, ceux-ci revêtent au cours des premières phases de leur histoire un caractère transgressif et menaçant pour l'ordre établi, qui s'estompera ensuite peu à peu à mesure que cette musique étend son influence au-delà de son berceau originel, vers un public mieux intégré et moins enclin à adopter des postures

provocatrices et asociales. C'est ce qui s'est produit, au cours du XXème siècle, avec le Tango, la Rumba, la Salsa... alors, pourquoi les Narcocorridos ne suivraient-ils pas le même chemin, pour se transformer peu à peu en bluettes insignifiantes ou en musique de recherche pour esthètes d'avant-garde ? Laissons donc entretemps les mexicains s'amuser un peu, il faut bien que jeunesse se passe... (photo ci-contre : le chanteur Edgardo Quintero et son groupe avec ses « instruments »).

Quelques indices pourraient laisser penser qu'une évolution de cette nature est en train de se dessiner. Certains artistes venus des Narcocorridos, tout particulièrement parmi ceux installés aux Etats-Unis, ont été par exemple amenés à modérer certains des aspects les plus provocateurs de leur répertoire dans le but de conquérir un public mainstream. Le chanteur Edgardo Aguilar a ainsi renoncé à son surnom "El Narquillo", trop évocateur du trafic de drogue, pour continuer sa carrière sous son nom véritable, dans le but explicite de rompre avec son image délinquante afin de conquérir un public plus large. De leur côté les *Tigres del norte*, eux aussi installés aux Etats-Unis, ont partiellement diversifié leur répertoire en dehors des Narcocorridos, pour y intégrer Cumbias, Canción protesta et balades romantiques.



A l'inverse, on observera que loin de se tourner vers des formes d'expression plus apaisées, les jeunes chanteurs de Narcocorridos mexicains semblent se livrer aujourd'hui à une sorte d'escalade dans la provocation et la violence « gore », dans le but de s'attirer l'attention et les faveurs du public mexicain... Avec en plus une revendication agressive au droit à l'immigration illégale vers les Etats-Unis, objet mêlé de désir et

de rancœurs. C'est le cas tout particulièrement des chansons du mouvement dit « altéré », comme celles de « *Los Buknas de Culiacán* » (photo ci-contre), ou de « *Los sanguinarios del M1* », aux textes hyper-violents dont l'impact est encore accru par le fait qu'ils sont écrits à la première personne. Au point qu'ils ont fait l'objet dans différents Etats du Nord mexicain d'interdictions diverses, dont la dernière, datant de février 2016, a été édictée par les autorités du Sinaloa.



En fait, l'évolution du genre Narcocorridos sera sans vraisemblablement liée à celle de la société dont il reflète les tensions et les fractures. Si les inégalités se réduisent, si la pauvreté régresse, si les méfiances et rancœurs croisées opposant les différents groupes ethniques qui composent la société américaine s'apaisent, si les valeurs machistes régressent au profit d'un « vivre ensemble » pacifique, et tout simplement

si la consommation de drogue diminue, alors les Narcocorridos évolueront peut-être vers des formes d'expression apaisées. Mais si ces facteurs de tension sociale ne se résorbent pas, ils continueront à exprimer à leur manière violente les frustrations des populations pauvres du Sinaloa ou d'ailleurs. En ce sens, les productions de ce genre musical peuvent être considérées comme une sorte d'indicateur avancé du climat futur de violence et de conflictualité auquel seront demain exposées les sociétés concernées... et, pour l'instant, cela n'a pas beaucoup de quoi rassurer (photo ci-dessus : scène de meurtre collectif au Mexique).

Sources bibliographiques

Bucur Diodora, 2010, [*For Narcocorridos Singers, the Lyrics can be Lethal*](#)

Courrier international (blog), 2011, [*États-Unis – Le narcotrafic a une nouvelle héroïne*](#)

Hodgson Martin, 2004, [*Death in the midday sun*](#), the Guardian, 19 Septembre

Palencia Ignacio, 2011, [*Mexico : música y cuernos de chivo*](#), Film documentaire, Espagne-Mexique, 55 minutes

Perez Reverte Arturo, 2003, [*La reine du Sud*](#), trad. François Maspero, Editions du Seuil, 523 pages

Ramírez-Pimienta Juan Carlos, 2008, [*Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: orígenes y desarrollo del canto a los traficantes*](#), 6 juin

Rincón Omar, 2013, [*Todos llevamos un narco adentro*](#), Revue MATRIZes, Vol 7 n° 2, juillet-Décembre

Schwarz, Saúl, 2013, [*Narco cultura*](#), film documentaire, Mexique-Etats-Unis, 103 minutes

Wikipedia, [*Narcocorrido*](#), wiki

Chapitre 6. Salsa : du barrio new-yorkais aux grands festivals internationaux

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

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

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

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



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

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

Genèse ethno-musicale de la Salsa

Une héritière en ligne directe du Latin Jazz new-yorkais

Deux événements vont, au début du XXème siècle, modifier de manière radicale la composition ethnique de la ville de New York. Le premier, c'est la migration massive, à partir de 1890, des noirs du sud, fuyant la misère et la ségrégation raciale, pour les villes plus accueillantes du nord, où ils peuvent trouver à la fois un climat politique moins oppressant et des opportunités d'emploi plus nombreuses (photo ci-contre : une rue de Harlem en 1939). Le second, c'est l'intégration en 1917 de Porto Rico comme Etat associé aux Etats-Unis d'Amérique, qui offre aux habitants de l'île la possibilité de circuler librement sur le continent. Une opportunité que beaucoup d'entre eux concrétisent en allant s'installer dans la région de New York.



Dans cette ville, des deux communautés vont se regrouper dans des quartiers populaires voisins les uns des autres : Harlem et Spanish Harlem, le Bronx, certains quartiers de Newark...Elles amènent avec elles leurs rythmes musicaux, afro-caribéens et afro-américains, qui vont assez rapidement commencer à entrer en symbiose pour former le Latin Jazz puis le Cu-Pop et le Boogaloo. Dans les années 1950, les danseurs venus des quartiers

populaires latinos, mais aussi beaucoup de noirs, d'italiens et de juifs viennent danser au son du Mambo puis du Cha Cha Cha interprétés par les orchestres de Machito, Tito Puente ou Tito Rodriguez dans des lieux emblématiques comme *le Savoy Ballroom* (photo ci-dessus) et surtout le *Palladium Ballroom*.



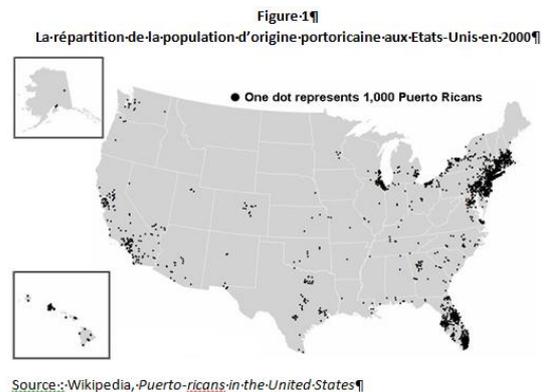
Harlem vers 1970).

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

Les ruptures sociales et culturelles des années 1960

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

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



contre).

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



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

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

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

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





De nouvelles revendications sociales et politiques.

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

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

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



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

La Salsa new-yorkaise comme phénomène musical

Un nouveau contexte artistique



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

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

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

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

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



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



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

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

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



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

populations émigrées venues de différents pays de cette région (photo ci-contre : extrait du film *Our Latin Thing* - voir également encadré 1).

Encadré 1

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



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

- Présentateur⁵⁰ hésitant au début de son intervention entre une langue anglaise parodiée et l'espagnol, pour finalement revenir à celui-ci, comme une affirmation identitaire des populations d'origine caribéennes

émigrées à New York.

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

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

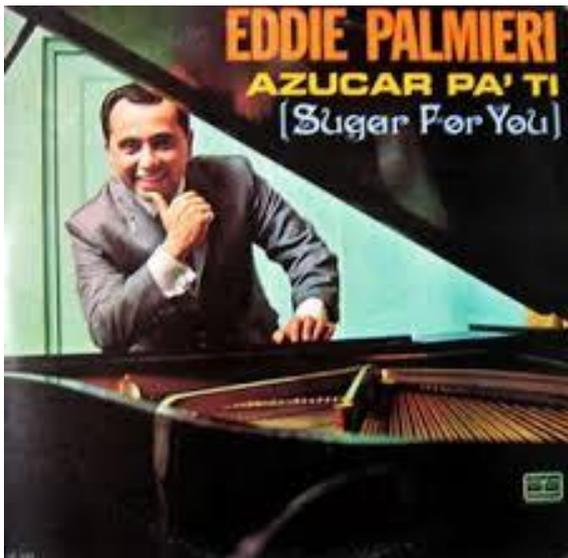
Une nouvelle musique urbaine en gestation

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



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

⁵⁰ Il s'agit d'Israel « Izzy » Sanabria.



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

d'une revendication identitaire qui se traduit par le retour à l'utilisation quasi-exclusive de l'espagnol dans les chansons de Salsa.

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

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



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

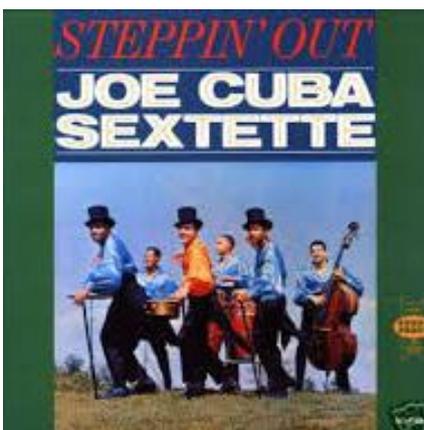
stridentes, textes faisant référence à la vie du barrio...



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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

- Enfin, le caractère un peu « underground » de la Salsa (et qu'elle partage malheureusement à l'époque avec d'autres formes de musique populaire comme la Pop) se manifestera également par le fait de beaucoup de ses musiciens seront victimes d'addictions fortes à la drogue. Ceci valut d'ailleurs à plusieurs d'entre eux, soit des incarcérations pour possession de stupéfiants, comme Ismael Rivera (photo ci-contre) entre 1962 et 1966, soit une fin prématurée de leur existence (décès d'Hector Lavoe en 1993), soit les deux à la fois (mort de Frankie Ruiz en 1989...)⁵¹.



⁵¹ Le répertoire salsero garde d'ailleurs des traces de ces démêlés judiciaires : chanson *Las Tumbas* écrit par Bobby Capó pour Ismael Rivera, chanson *Mi Libertad* de Frankie Ruiz...

Encadré 2

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



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

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

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

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

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

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

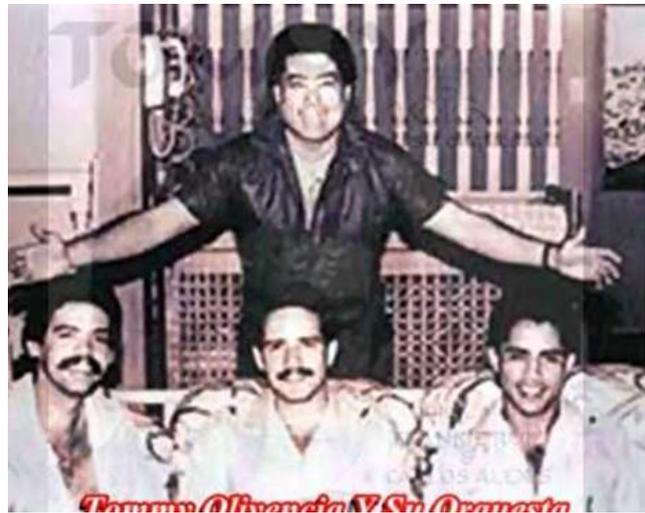




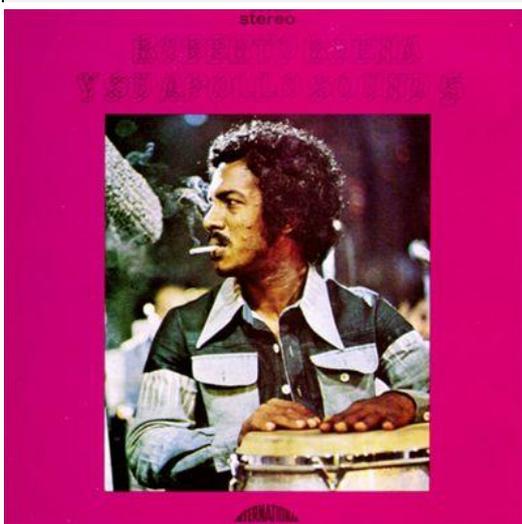
Ces « Guaracheros » ont alors pour principal public les populations pauvres, souvent noire et métis (les « cocolos ») des faubourgs de San Juan ou de Ponce, dont ils expriment par leur musique et leurs paroles ancrées dans la réalité quotidienne les frustrations et les rêves. Ils se font ainsi les interprètes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

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

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



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



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

Source : [Garcia]

La Salsa naît au cœur d'une grande ville moderne



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

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

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

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

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

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

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



Née dans une ville dont la vie nocturne est l'une des plus intenses de la planète, à proximité immédiate d'une industrie de la production musicale et des loisirs parmi les plus influentes du monde, la Salsa a pu d'emblée bénéficier d'un réseau de promotion particulièrement dense et efficace : radios, Djs, night-clubs, majors de la distribution musicale, entrepreneurs de spectacles, labels spécialisés comme la *Fania*, qui va jouer un rôle majeur dans son éclosion... Toutes activités d'ailleurs parfaitement légales et ayant pignon sur rue. Ceci qui explique peut-être que, contrairement à d'autres genres musicaux comme le Jazz dans les années 1920 ou la Salsa colombienne dans les années 1980, la Salsa new-yorkaise n'ait eu besoin du soutien de réseaux occultes ou mafieux pour assurer sa diffusion hors du barrio marginal de ses origines.

Le rôle de la radio et des producteurs

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

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

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





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

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

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





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

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

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

La révolution *Fania*

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

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

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





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

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

- Du Jazz nord-Américain avec la présence des trompettes (où s'illustre notamment le jazzman Larry Spencer...)⁵² et du piano (Larry Harlow, avec Richie Ray en invité spécial). Par contre, le saxophone caractéristique du Jazz est absent. Il lui est préféré une ligne de trois trombones (où officie notamment Willie Colon), un instrument appelé à constituer désormais l'une des marques distinctives de la sonorité Salsa.

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

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

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

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



⁵² Déjà introduites, il est vrai, dans les orchestres de Son montuno de la Havane dès les années 1930, mais sous l'influence, justement, du jazz nord-Américain.

Encadré 2

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



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

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

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

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



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



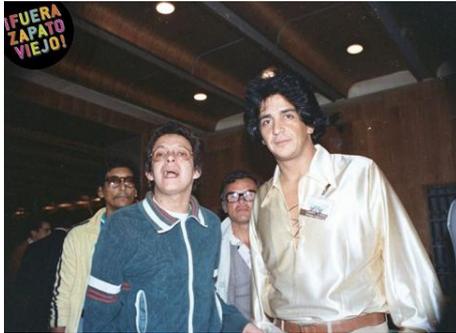
A partir du milieu des années 1970, la Salsa, qui n'était au départ qu'un phénomène marginal du barrio et n'intéressait pas les grands medias, va s'imposer comme un genre majeur de musique populaire. Les artistes de la *Fania* accèdent du même coup au rang de stars, d'abord aux Etats-Unis, puis dans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

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

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



La faible implication des réseaux criminels



Quelle a été l'implication des réseaux mafieux dans cette expansion de la Salsa? La question n'est pas absurde, comme le montrent d'autres exemples de musiques du nouveau monde [Hatem, 2016a, 2016b, 2016c]. La mafia nord-nord-américaine a par exemple joué un rôle majeur aussi bien dans l'expansion du Jazz dans les années 1920 aux Etats-Unis que dans l'épanouissement de la musique cubaine dans la Havane de Batista. L'essor de la Salsa colombienne dans les années 1980 doit beaucoup à des narcotrafiquants comme Larry Landa (Photo ci –contre : Landa en compagnie d'Hector Lavoe à Cali en 1983).

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



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

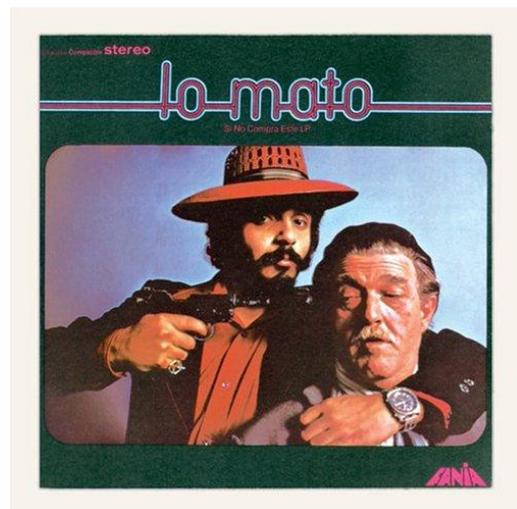
genre, s'il critique durement les choix esthétiques de la *Fania* ainsi que sa tendance un peu trop systématique à ne pas respecter les droits d'auteurs (cubains notamment), il ne fait nulle part mention de manière explicite de son appartenance à un quelconque réseau criminel [Rondon, 1979].



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

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

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



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

La Salsa devient une world music aux publics diversifiés

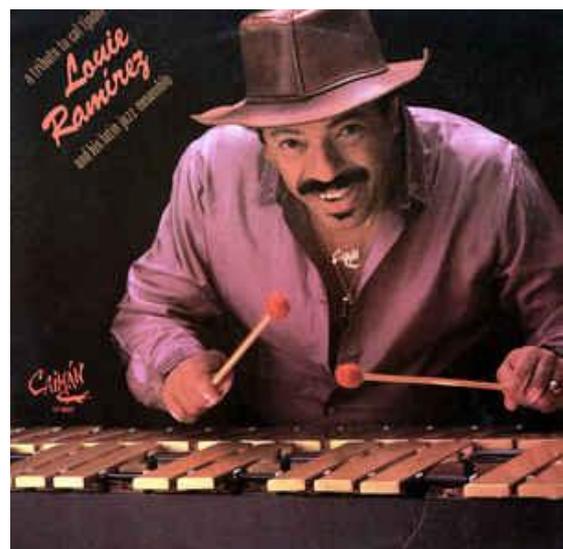


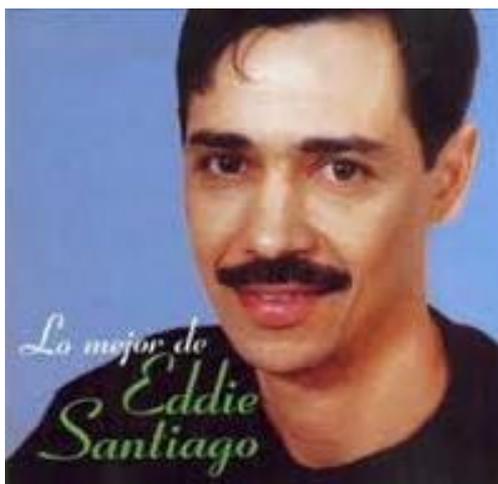
La Salsa Brava, si elle n'a jamais été véritablement une musique des marges comme le fut le Tango à ses débuts, était initialement porteuse d'une forme de rage et d'une contestation spontanée de l'ordre établi qui la rendait peu apte à être adoptée telle quelle par le public mainstream américain – l'une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

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

De la Salsa Brava à La Salsa Romantica

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

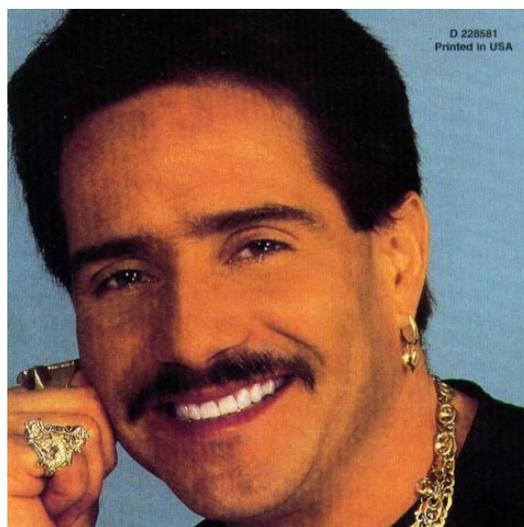




Le relatif essoufflement, à partir du début des années 1980, de la scène salsa new-yorkaise, incapable d'inventer un nouveau concept musical capable d'assurer commercialement la relève de la « Salsa dura » des années 1970, va en effet permettre l'île de Porto-Rico et sa capitale San Juan au premier plan.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

tonalité rebelle, des chansons d'amour avec parfois des allusions érotiques assez marquées⁵³ ; à la place de spectaculaires descargas instrumentales, des arrangements moins ambitieux et moins variés, plaçant au premier plan la prestation du chanteur-vedette par rapport à celle des instrumentistes : voici les principaux ingrédients de cette nouvelle sonorité, à laquelle on a souvent reproché de ressembler davantage, avec ses balades sentimentales mises en rythme de Salsa, à une fade musique commerciale de variétés qu'à l'indomptable Salsa dura des origines. Inventée au début des années 1980 par l'arrangeur Louie Ramirez, elle a cependant triomphé au cours des deux décennies suivantes sous la houlette des producteurs Ralph Mercado (RMM Records) et Sergio Georges⁵⁴.

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



L'épicentre de la production salsa se déplaça alors vers Porto Rico au détriment de New York. Même les labels new-yorkais comme la RMM délaissèrent alors quelque peu la Big Apple pour aller enregistrer à Porto-Rico, comme avait déjà commencé à le faire la *Fania* dès la fin des années 1970. Au milieu des années 1990, la scène salsa de San Juan est alors extrêmement active, avec ses rues dédiées à la production musicale comme la Calle 15 de Santurce, ses labels influents comme *Bronco Records*, ses radios spécialisées comme la Z93 et bien sur ses nombreux night-clubs où se produisent les orchestres de la ville. Une vitalité bien mise en valeur par le documentaire de Jean-Pierre Jessen, *Salsa - les enfants du Rock*, réalisé en 1986 pour France 2 [Hatem, 2015c].

⁵³ Style dit « Salsa Erotica » qui chronologiquement apparaît un peu avant la Salsa Romantica.

⁵⁴ Tous trois sont des nyoricains, c'est-à-dire des enfants nés à New York d'émigrés portoricains.

Un produit de loisirs globalisé



eux parmi les plus éminents.

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

Ralph Mercado et l'internationalisation de la Salsa musicale

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

Né à dans le quartier new-yorkais de Brooklyn dans une famille d'origine caribéenne, Ralph Mercado passe son enfance dans une atmosphère saturé de rythmes latinos. Il commence sa carrière en organisant des concerts de Latin Jazz dans des clubs de Manhattan comme le *Village Gate*, avant de fonder en 1972 l'agence artistique RMM en 1972. Il devient alors manager de nombreux artistes de musique latine. Parmi ses clients, rien moins que Celia Cruz et Tito Puente, suivis par la India et Mark Anthony, pour lesquels il organise des concerts dans les salles les plus prestigieuses du pays. Puis il fonde en 1987 la maison de production *RMM Records & Video* en 1987, rassemblant bientôt dans son catalogue plus de 130 artistes représentatifs de tous les genres de la musique latine. Il crée pour cela un réseau international avec des labels locaux. En Colombie, (il travaille au début des années 1980) avec le célèbre entrepreneur de spectacles Larry Landa pour organiser des tournées. En Europe, il s'allie avec *Bat discos*, dirigé par Oscar Gómez, pour exporter son répertoire vers le vieux continent. Une initiative qui débouchera, entre autres, sur le succès foudroyant de Lalo Rodríguez en Espagne à la fin des années 1980 avec son tube *Devorame Otra Vez*. Après avoir vendu RMM à Universal Music en 2001, Ralph Mercado se consacre ensuite à l'organisation d'évènements "live" aux Etats-Unis. Mais son rôle fondamental dans la diffusion internationale de la Salsa est unanimement reconnu, au point que, dès 1991, la revue *Bilboard* l'avait désigné comme « *l'impresario qui a amené la Salsa de New York vers le monde* » (photo ci contre : en compagnie de Celia Cruz).



Eddie Torres et l'invention de la Salsa dansée



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

qu'en gestation. En fait, les années 1970 et le début des années 1980 sont plutôt marquées, alors même que triomphe la musique de Salsa, par une période de relatif déclin de la danse latine. Le Mambo, le Cha-cha-cha sont en effet considérées comme dépassées par la jeune génération qui, y compris dans les quartiers latinos, se met dans les années 1970 à danser le Hustle⁵⁵. Au point que le producteur Ralph Mercado, dans les années 1980, fait danser des groupes de Hustle pour accompagner les orchestres de Salsa dont il organise les concerts, considérant ce que l'on appelle encore le Mambo comme complètement dépassé...

Et pourtant, un jeune danseur va parvenir relancer le goût du public pour la danse latine. Passionné dès son adolescence par le Mambo, Eddie Torres (photos ci-dessus et ci-contre, avec Tito Puente) codifie au cours des années 1980, avec l'aide de la chorégraphe June Laberta, un nouveau style de danse, à base de Mambo modernisé et enrichi par l'incorporation de toutes sortes d'influences, allant du Hustle au Ballroom dancing en passant par le Modern Jazz. Mais c'est seulement vers la fin des années 1980 après près de 15 années d'efforts, qu'il parvient enfin à diffuser son style⁵⁶ auprès du grand public, malgré la concurrence montante de nouvelles danses : Bachata (issue du Merengue dominicain), Reggaetón (version latinisée du Rap)... Il bénéficie pour cela de l'appui décisif de Tito Puente, qui l'invite régulièrement à se produire lors de ses concerts. Après avoir fondé sa propre compagnie, il joue un rôle fondamental dans la création de la *Mambo Society*. Celle-ci va rapidement devenir une pépinière de danseurs qui vont populariser le nouveau style : Angel & Addie Rodriguez, David Melendez, Jimmy Anton, Nydia Ocasio, etc. [Site Web Mambofello].



⁵⁵ Inventé dans les milieux latino du South Bronx dans les années 1970, le Hustle, également appelé par la suite Spanish Hustle ou New York Hustle, peut se danser en ligne, en solo ou en couple. Sa mode est concomitante à celle de la musique Disco et on le voit notamment interprété par John Travolta dans le film *Saturday Night Fever* en 1977. Il perdure encore aujourd'hui sous la forme d'un Ballroom dancing codifié.

⁵⁶ Mentionnons également l'existence d'un autre style New-yorkais dit « Palladium », dansé sur le contretemps, de création légèrement antérieure au style d'Eddie Torres, mais à l'influence aujourd'hui relativement restreinte.



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

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

Alberto Torres et le développement des « Congrès de Salsa »

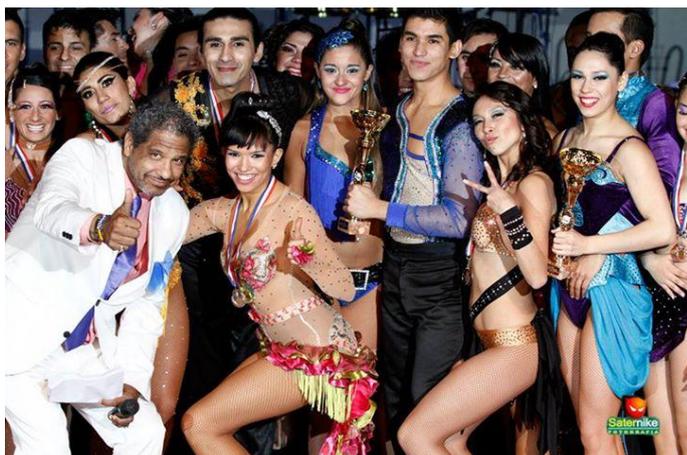
Une autre contribution importante à la diffusion internationale de la Salsa comme activité de loisirs de masse est l'invention du concept de « Congrès international de Salsa ». Mais cette initiative va également conduire à galvauder quelque peu l'esprit de cette culture populaire par des manifestations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



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

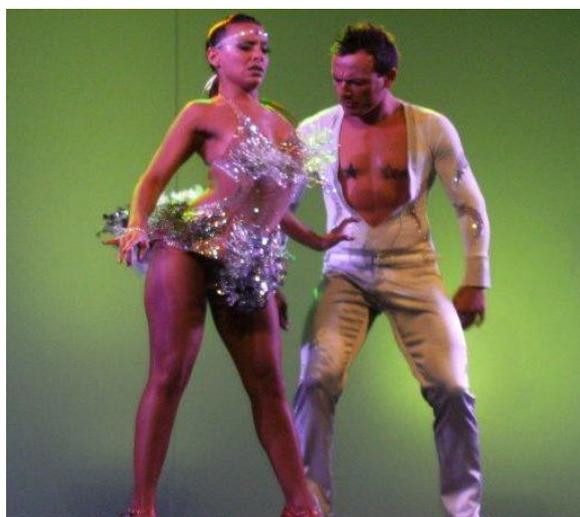


Né à Brooklyn de parents portoricains, Alberto Torres (photo ci-contre) s'initie à la Salsa à New York. Son enfance et son adolescence sont bercées par les rythmes de la *Fania* alors omniprésente. Il participe ensuite comme danseur à plusieurs spectacles et films de Salsa dans les années 1980, avant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



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

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



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

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

Une diversité de formes expressives et de publics



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

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

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

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



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

Sources bibliographiques

- Boggs Vernon W, 1992, *Salsiology*, [Afro cuban music and the Evolution of Salsa in New York City](#), Excelsior Music Publishing Company, première édition, 386 pages
- Chang Jeff, [Cant' stop, won't stop](#), Ed. Ebury Press, 2005, 546 pages
- Dorier Apprill Elizabeth, & alli, 2001, [Entre imaginaires et réalités, la géographie mouvante des danses « latines »](#), in [Danses latines, le désir des continents](#), Mutations n°207, Editions Autrement, Paris
- Escobar W.A.V, 2002 : [El hombre que respira debajo del agua](#), in Waxer L. (éd.), [Locating salsa : global markets and local meaning in latin popular music](#), éditions Routledge
- Flores, J., 1992 : [Bumbum and the beginning of la plena](#), in [Salsiology, Afro-Cuban music and the evolution of salsa in New-York city](#)
- Gast Léon (sous la direction de), 1972, [Cosa nuestra](#), Documentaire musical, Etats-Unis, (réédition 2011), 1h23
- García H. A., [Salsa : la verdadera Historia](#), [www.proyectosalohogar](#).
- Gerschenfeld Abel, [Live At Cheetah, vol. 1-2](#), critique d'album, site Les Inrocks.com
- Hernandez, Al Carlos, 2014, [The ultimate Willie Colón interview](#), 14 février
- Hatem Fabrice 2105a, [New York : Creuset de musiques et de danses urbaines](#)
- Hatem Fabrice 2015b, [San Juan \(Puerto Rico\) : Une sœur caribéenne de la Salsa New-Yorkaise](#)
- Hatem Fabrice, 2015c, [Tango et Salsa : cousin blanc, cousine mulâtresse ?](#)
- Hatem Fabrice, 2015d, [Les villes américaines, creusets des cultures latinos globalisées](#)
- Hatem Fabrice, 2016a, [Jazz : des maisons closes de Storyville aux clubs avant-gardistes du Quartier latin](#)
- Hatem Fabrice, 2016b, [Salsa colombienne: des bordels de Buenaventura aux night-clubs branchés de Bogota](#)
- Hatem Fabrice, 2016c, [Le mafieux, le dictateur et le Mambo](#)
- LLeonar Sergio, 2006 : [Simply Albert Torres](#), interview d'Albert Torres, Site Web Amricasalsa.com
- Lipsky Jessica, 2015, [Boogaloo's not dead : la scène qui a fait battre le coeur de New York dans les années 60 est de retour](#), Sitenoisey.vice.com
- Mc Cabe Daniel et Marre Jeremy, [Latin music USA](#), Documentaire, Etats-Unis, 2009, 105 minutes au total
- Quintero Rivera A.G, 1998, [Salsa, Sabor y Control](#), Siglo Veintiuno Editores, 1998, 390 pages
- Rodas Milton, 2011, [Experiencing the Los Angeles Salsa Congress](#), Site Web Salsahook.com
- Rondon, Cesar Miguel 1979, [El libro de la Salsa, cronica de la musica del Caribe urbano](#), editorial Arte, Caracas, 343 pages
- Salazar Max, 1992, [Afro-american latinized Rythms](#), in [Salsiology, Afro cuban music and the Evolution of Salsa in New York City](#), Excelsior Music Publishing Company, première édition, 386 pages
- Washbrune C., 2002, [Salsa Romantica](#), in Waxer L. (éd.) : [Locating salsa : global markets and local meaning in latin popular music](#), éditions Routledge, 2002.

Chapitre 7. Salsa Colombienne : des bordels de Buenaventura aux nights-clubs branchés de Bogota

Filles des rythmes caribéens déjà dansés aux cours des années 1950 dans les quartiers réservés des ports et des grandes villes du pays, la Salsa va conquérir à partir de la fin des années 1960 les barrios populaires en expansion rapide de Cali, Medellin et Bogota.

Elle va ensuite, au cours de la décennie 1980, se diffuser à l'ensemble de la société colombienne. Si les maisons de disques, les intellectuels progressistes et les radios spécialisées ont joué un rôle important dans cette expansion, celle-ci a été également favorisée par une autre catégorie de mécènes : les narcotrafiquants, qui ont alors ouvert de luxueux night-clubs, organisé de somptueuses fêtes privées, et soutenu financièrement certains orchestres. Ils ont également imprimé leur marque sur le style de la Salsa colombienne, qui a quelque peu perdu à cette époque le caractère populaire et bon enfant des origines pour se revêtir des signes cliquants d'une richesse ostentatoire.

Le démantèlement des grands cartels et le climat de violence qui l'a accompagné, ainsi que la concurrence d'autres genres musicaux comme le Reggaetón, ont ensuite entraîné une crise de la Salsa colombienne. Aujourd'hui sortie de cette période de difficultés - sans toutefois retrouver l'immense popularité qui avait été la sienne au cours des années 1980 - ce genre musical focalise l'intérêt d'une grande variété de publics, depuis les intellectuels branchés amateurs de Latin Jazz jusqu'aux habitants des quartiers populaires, en passant par un large éventail de night-clubs ouverts à des clientèles de tous niveaux sociaux et culturels.

Ports, bordels et bidonvilles colombiens : du Mambo à la Salsa



L'histoire de la Salsa colombienne fournit un bel exemple du rôle joué par les milieux marginaux et délinquants dans le développement des cultures populaires urbaines d'Amérique latine. C'est en effet dans le terreau des quartiers réservés – notamment ceux des ports – que la musique cubaine a commencé à s'enraciner dans ce pays, suivie par la Salsa à partir de la fin des années 1960. Cette dernière s'est ensuite répandue comme une trainée de poudre dans les faubourgs populaires en rapide expansion de Cali, Medellin et Bogota, pour s'y imposer comme le mode d'expression dominant des populations modestes de ces quartiers (photo ci-contre : concert à la Feria de Cali dans les années 1960). Une culture essentiellement fondée sur l'appropriation d'un genre importé, même si la créativité colombienne lui a rapidement imprimé sa marque, d'abord à travers la création d'un style de danse propre, ensuite par la multiplication des orchestres locaux aux sonorités originales.

Le rôle historique des quartiers réservés

Les maisons closes et les bars mal fâchés ont joué un rôle décisif dans la pénétration des rythmes caribéens en Colombie, non seulement dans les ports de la côte mais aussi dans les grandes villes de l'intérieur.

Ports colombiens : l'exemple de Buenaventura

Dès les années 1920 et 1930, les villes portuaires colombiennes comme Baranquilla, Carthagène et Buenaventura - à la culture populaire proche de celles des Caraïbes, avec leur population métissée d'origine hispanique et africaine - sont déjà exposées à l'influence de la musique cubaine (Son urbain, et plus tard Mambo⁵⁷). Cette influence, outre les émissions de radio cubaine que l'on commence à pouvoir capter sur la côte atlantique dès les années 1930, se fait largement sentir par l'intermédiaire des marins de passage (les « chombos »), matelots afro-caribéens souvent d'origine portoricaine. Ceux-ci amènent dans leurs bagages de nombreux disques de musique cubaine – d'abord des 78 tours, puis quelques décennies plus tard des 33 et 45 tours (photo ci-contre : le port de Buenaventura dans les années 1960).



⁵⁷ Le Pérou vit à l'époque une histoire très similaire. C'est en effet par le port de Callao, proche de Lima, où la présence noire et métisse est historiquement forte, que les rythmes cubains ont d'abord pénétré dans le pays. Dès la fin des années 1960, on peut déjà y entendre de la Salsa (qui ne s'appelle d'ailleurs pas encore tout à fait ainsi) dans de nombreux bars, comme le fameux « El Sabroso » (voir [Hattem, 2015b]).

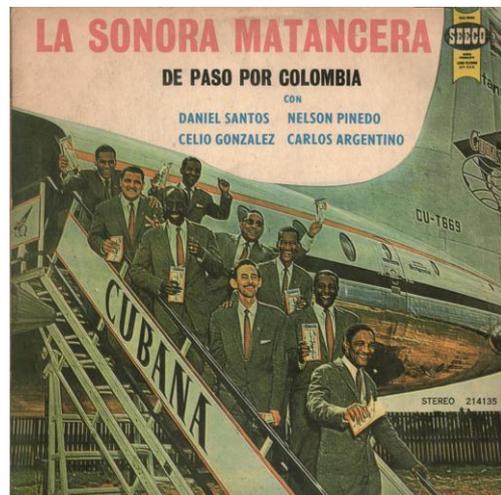


Medardo Arias Mendizabal, dans son article *Es prohibido escuchar salsa y Control* [Mendizabal, 2002], nous donne une description pittoresque de l'atmosphère de Buenaventura, telle qu'il l'a connu dans son enfance au cours des années 1960, et où viennent converger toutes sortes d'influences musicales⁵⁸ : musiques des Caraïbes (dites alors « antillaise » ou « de l'autre côté »), comme la Guaracha et la Plena portoricaine, le Mambo et le Son cubain amenés par les « Chombos » ; musique dite « tropicale » venue de la province colombienne d'Antioquia

et interprétée, entre autres, par le célèbre « Peregoyo », associant l'influence des Caraïbes à des rythmes locaux comme le Currulao ou le Vallenato, et qui deviendra plus tard le Chucu Chucu ; Boléros et rancheras mexicaines... (photo ci-dessus : le quartier de la Pilota à Buenaventura).

Quant aux marins noirs nord-américains, ils dansent le Jitterburg et amèneront un peu plus tard les rythmes « New Wave » et le Boogaloo.

Des artistes tels que Celia Cruz, Daniel Santos, *la Sonora Matancera*, Benny Moré (sans doute le plus populaire de tous), et un peu plus tard Joe Cuba, jouissent alors à Buenaventura d'une immense popularité.



Les canaux de diffusion de ces musiques sont multiples : radios, comme Radio Pacifico ou Radio Benuaventura, dont plusieurs programmes sont consacrés aux rythmes caribéens ; cinéma - mexicain ou nord-américain -, comme par exemple le



film *Calipso, Bomba y Plena*, qui fait découvrir en 1957 Ismael Rivera (photo ci-contre) aux habitants de la ville. Mais les diffuseurs les plus efficaces restent encore, à la fin des années 1950, les « chombos », marins employés par des lignes maritimes comme *la Flota mercante Grancolombiana*, *The Grace Line* ou *The Likes Lines*, qui amènent avec eux des piles entières de disques. Ceux-ci leur sont achetés par des marchands ambulants qui vont ensuite les revendre dans les quartiers populaires de

Medellin et surtout de Cali.

⁵⁸ Voir aussi à ce sujet le documentaire : [Buenaventura y sus bailaderos – de la pilota a Monterrey](#)



Mais les marins vont aussi se détendre un fois débarqués de leurs navires. Ceux qui sont originaires de Buenaventura rentrent chez eux, où ils font écouter leurs dernières acquisitions à leur famille et à leurs voisins. Quant aux autres, ils se dirigent vers les bars et les maisons closes de la ville basse, dans le quartier de la Pilota (photo ci-contre), avec ses 50 bordels en activité au milieu des années 1960 : *le Bamboo Bar, El Shangay, le Tropicana, La Barata, le Puerto Rico, le Fantasio, la Isla de Capri, Guillermo, le Bar de Prospero, Aurora*, et, pour les officiers blancs, *le Yellow Butter*... Entre autres distractions, ils vont danser sur les nouveautés de la musique cubaine avec les pensionnaires de ces établissements.

Celles-ci sont souvent de jeunes paysannes, métisses ou mulâtres pour la plupart, venues des villages de l'arrière - pays andin (régions de Quindio, Risaralda, Tolima), qui travaillent dans le port pendant quelques années avant de revenir chez elles, munies d'un petit

pécule, pour se marier et fonder une famille. Il est amusant de penser qu'aujourd'hui encore, quelques arrières grands-mères très honorables de villages perdus dans la vallée du Cauca savent parler plusieurs langues, sont de véritables mémoires vivantes de la musique cubaine des années 1950, ont été d'excellentes danseuses de Boogaloo, Cha Cha Cha, Mambo, Pachanga, Twist et, pour les plus jeunes, de Salsa... Mais n'allez surtout pas leur demander où elles ont appris tout cela !!!!



Dans ces bas quartiers de Buenaventura, où la violence, la délinquance et les discriminations raciales sont omniprésentes, on trouve aussi des gamins des rues qui se contorsionnent en rythme pour quelques pièces jetées par les marins et les putes, mélangeant Mambo, Boogaloo, Rock'n Roll et postures spontanément inspirées du vieux fond afro-colombien. En face du bordel La Barata, celui qui deviendra dans quelques années le célèbre danseur Watussi (photo ci-contre) est ainsi en

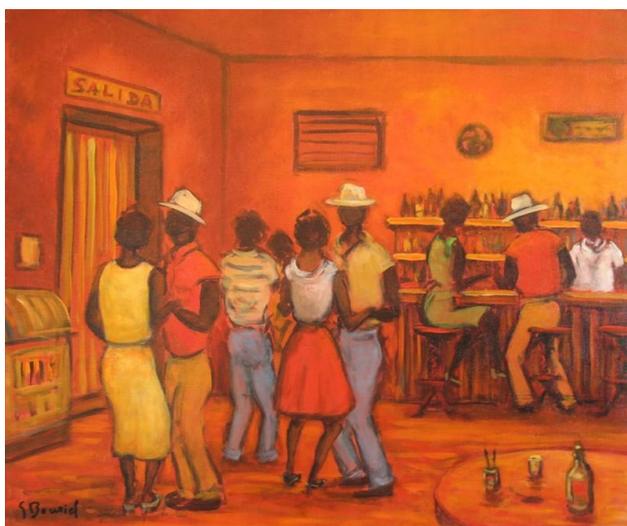
train d'inventer les prémices de ce que l'on commencera à appeler, 10 ans plus tard, la Salsa Caleña, puis la Salsa colombienne.



A la fin des années 1960, arrive en effet à Buenaventura la mode de la « Salsa », avec le disque *Llego la salsa* de l'orchestre vénézuélien *Federico y su combo*. A partir de ce moment, ce terme attrape-tout générique évoquant l'héritage des anciens rythmes dits « antillais », va désigner, pêle-mêle, l'ensemble des musiques d'origine cubaine et portoricaine plus ou moins « relookées » par l'industrie de la production musicale nord-américaine.

Une musique que plusieurs passionnés locaux, souvent d'origine populaire, vont beaucoup contribuer à diffuser, comme Prospero et son fameux bar, ou encore Walter Aspiazó « la logia », gardien et grutier du port. Ceux-ci entreprennent alors en effet une carrière de collectionneurs et de Dj, contribuant à la diffusion de la musique cubaine et ouvrant la voie à une grande tradition colombienne, celle des collections d'enregistrements « vintage » (photo ci-contre : le collectionneur [Jacobo Vargas](#) de Barranquilla). Et c'est de

Buenaventura que serait aussi originaire, selon une légende très répandue, le fameux Larry Landa, le grand promoteur de la Salsa caleña à la fin des années 1970 (cf *infra*). Celui-ci en tout cas, ne manquera jamais une occasion d'honorer sa ville d'origine supposée en y faisant venir, souvent en avant-première, les orchestres dont il



organise les tournées colombiennes, aux premiers rangs desquels la *Fania All Stars*. Mais cette Salsa naissante est aussi considérée par les milieux bien-pensants comme une musique de voyous et de délinquants. Au point qu'il était interdit aux enfants, dans la famille de Medardo Mendizabal, d'écouter le thème « *Salsa y Control* » des *Lebron Brothers*.

En attendant, on danse beaucoup la Salsa à Buenaventura au cours des années 1970. Dans cette ville qui connaît alors un développement rapide, de nombreux lieux de danse - bailaderos, Griles -, sont en activité, notamment dans le quartier « El Highway », bordant l'autoroute à destination de Cali. Citons, entre autres, *le Camaguey*, *le Monterrey*, *le Boulevard of Rhum* ou le bar « *El Houston* » (image ci-contre : bar salsero traditionnel de Colombie).

Les quartiers réservés des grandes villes, réceptacles de musiques caribéennes



A l'intérieur des terres, les quartiers réservés de grandes villes constituent aussi des lieux d'accueil des rythmes dansants des Caraïbes. Comme à partir des années 1930, la zone de tolérance de Cali, située dans le barrio Sucre⁵⁹ ... à proximité d'ailleurs immédiate de quartiers populaires « honorables », comme ceux d'El Obrero ou San Antonio (photo ci-contre), dont la population va ainsi découvrir

et s'appropriier les rythmes caraïbens, puis la Salsa [Hatem, 2015a].

A Medellin, C'est à partir de la fin des années 1960, dans les barrios populaires d'El Salvador et de Guayaquil que la jeunesse commence à danser la Salsa dans des matinées dansantes ou des fêtes improvisées. Le point névralgique de cette musique est alors Palacé, quartier interlope du barrio de Guayaquil, situé près de la gare centrale (photo ci-contre)⁶⁰. On trouvait là, dans quelques pâtés de maison situées entre les rues Maturin et Amador, de nombreux bars musicaux, comme *Brisas de Costa-Rica*, *El Ceilan*, *Carruseles*, *La Titular*, *El Aristi*, *El Diferente*, *Kubaney*, *la Fuerza*. Ceux-ci accueillèrent un mélange interlope de voyous, de prostituées, de trafiquants, d'homosexuels, et de jeunes venus des quartiers pauvres, auxquels viendront bientôt se joindre des homosexuels et des intellectuels de gauche en quête d'authenticité populaire.



Cette promiscuité avec les milieux marginaux, voire délinquants, explique la mauvaise réputation dont souffrira longtemps la Salsa, associée à l'alcool, à la drogue, à la violence et à la prostitution (photo ci-contre : fête de rue à Buenaventura).

Mais c'est aussi dans cette atmosphère que se bâtit la réputation de grands danseurs, venus des quartiers populaires, comme Chucho Boogallo ou

Pedro Mambo.

⁵⁹ On danse toujours la salsa dans certaines établissements de cette ancienne zone de tolérance, qui a été officiellement fermée en 1983.

⁶⁰ Consulter à ce sujet : [Medellin tiene su son - Del barrio a la salsa](#).

Expansion urbaine et musique des faubourgs populaires dans les années 1960

Une nouvelle culture urbaine en gestation



A partir des années 1950, un autre phénomène va profondément modifier la topographie et la culture urbaine des grandes villes de Colombie. Un immense courant migratoire, nourri par l'afflux de paysans contraints à l'exil par la violence politique et la misère, va littéralement faire exploser la population et la superficie de villes comme Cali, Bogota et Medellin. Ces déracinés s'installent dans des abris de fortune, souvent construits dans l'illégalité sur d'anciens terrains

agricoles à la périphérie des centres-ville traditionnels - d'où de nom de « invasion » donnés au plus pauvres de ces faubourgs (photo ci-contre : bidonville à Cali).

Ces populations - et surtout les jeunes nés dans la ville ou qui n'ont que de très lointains souvenirs d'enfance du village de leurs parents - vont rapidement se constituer une culture musicale propre [Waxer, 2002a]. Celle-ci, par un processus syncrétique typique de ces grandes phases de confluence migratoire, va associer des influences de diverses origines : 1) un soupçon de folklore rural (Cumbia, Vallenato) ; 2) une base de musique populaire urbaine née dans les années 1930 de la répliation simplifiée des rythmes cubains par les artistes locaux (« musique tropicale », puis « Chucu-Chucu ») ; 3) une influence des cinémas mexicain (avec les acteurs - danseurs Germán Valdés « Tin Tan » ou Adalberto Martinez « Resortes ») et nord-américain (avec les comédies musicales de Fred Astaire et Gene Kelly dont le danseur colombien Evelio Carabali - l'un des inventeurs de la salsa colombienne - dit s'être beaucoup inspiré) ; 4) Enfin, et surtout, une injection massive des nouvelles formes de musique urbaines venues des barrios hispaniques de New-York : Mambo, Pachanga, Boogallo et bientôt Salsa (photo ci-contre : soirée dansante à Cali dans les années 1970).



Ce mouvement d'appropriation de la Salsa par les milieux populaires peut être observé - avec quelques variantes - dans les trois principales villes du pays : Cali, Medellin et Bogota.

Cali : une « capitale mondiale de la Salsa » autoproclamée



La « succursale du Paradis », comme la surnomment volontiers ses habitants, est sans doute, parmi les trois principales villes colombiennes, celle qui s'est approprié la Salsa avec le plus d'enthousiasme.

Dans les années 1960, à l'époque où l'expansion urbaine de Cali n'en est encore qu'à ses débuts, c'est dans les quartiers populaires proches de l'actuel

centre-ville, comme El Obrero, Calima et San Nicolas, que la Salsa va prendre initialement racine. Elle apparaît alors comme l'héritière naturelle des musiques de « Vieja Guarda » qui y était jusqu'alors écoutées, autour de l'épicentre constitué par la « zone de tolérance » fermée à la fin des années 1960 (photo ci-contre : soirée dansante au début des années 1970 à Cali).

Une musique de sociabilité populaire

Elle est alors pratiquée comme une musique de voisinage et de sociabilité, à l'occasion de différents types de rencontres populaires qui ont en commun leur caractère relativement informel et leur accessibilité financière [Waxer, 2002a, p.69] : « booms » de jeunes, appelés agüelulos, du nom de la boisson non alcoolisée qui y est servie (photo ci-dessous) ; invitations de fins de semaine entre voisins, où les hommes commencent par parler entre eux de football avant de se mettre à danser avec les femmes une fois celles-ci libérées des tâches ménagères (champus bailables) ; bals en plein air ou sous une guinguette (bailes de cuotas) ; petits clubs bon marché, où l'on se réunit pour dîner légèrement et danser pour un prix encore modique : *Mis noches, El Avispero, Lovaina, Caira, la Habana...*

Alors qu'ailleurs dans le monde, et même dans les quartiers aisés de Cali, triomphent le Rock puis la Pop, le peuple pauvre et coloré de Cali fait ainsi siennes les musiques de Pachanga, de Boogaloo et de Salsa. Dans un contexte de fort mouvement migratoire, de violence, de difficultés quotidiennes, de mal-logement, la danse et la musique afro-latine lui permettent alors de réaffirmer les liens communautaires et de créer un espace de sociabilité protectrice.





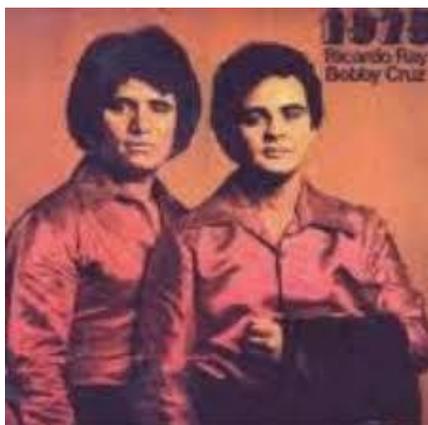
Mais les faubourgs populaires de Cali s'étendent progressivement sous la pression de l'expansion urbaine.

Accompagnant ce phénomène, la pratique de la Salsa va se déplacer vers ces nouveaux quartiers situés plus loin du centre ville, et tout particulièrement vers le nord et surtout à l'est, le long de la *Carretera 8* et dans le faubourg de Juanchito, situé sur l'autre rive de la rivière Cauca (photo ci contre), où

s'installent des boîtes de nuit où l'on danse jusqu'à l'aube, de plus en plus souvent au son d'orchestres « live ».

La *Feria de la Caña de Azúcar* a également joué un rôle important dans le processus d'appropriation de la Salsa par la ville de Cali.

Il s'agissait initialement d'une fête taurine, organisée chaque année au mois de décembre depuis sa fondation en 1957, donnant lieu à des courses, des corridas, mais aussi à des activités liées à la danse et à la musique (photo ci-contre : la Feria en 1960).



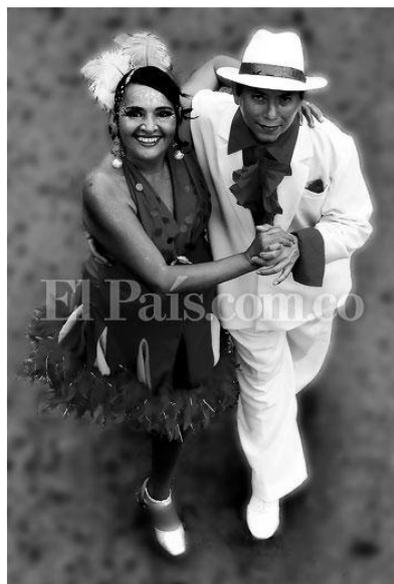
A partir de la fin des années 1960, elle s'est progressivement ouverte à la Salsa, notamment sous la forme d'un concert-bal inaugural dénommé Salsodrome.

C'est ainsi que Bobby Cruz et Richie Ray (photo ci-contre) vont déclencher en 1968 l'enthousiasme de 40000 fans survoltés au stade panaméricain.

Au fil des ans, cette programmation salsa va s'enrichir, avec des défilés et concours de danse, des bals, des concerts de plus en plus nombreux... [Waxer, 2002a]⁶¹.

⁶¹ Pour une bibliographie internet très complète sur l'histoire de la Salsa à Cali, on pourra notamment consulter : [Paz Zabala, 2012].

La création du style de danse « caleño »



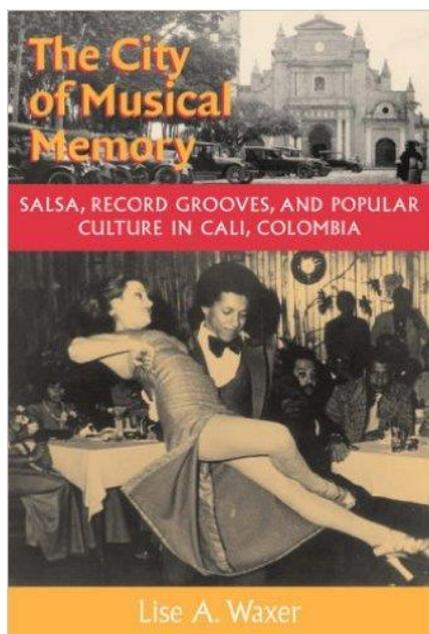
Cali ne s'est pas contentée de copier les danses importées de New York ou la Havane. Elle a créé son propre style de Salsa. Comme le dit Andrea Buenaventura Borrero, directrice de la Fondation Deliro « *Cali est une ville qui a fait de la danse un langage* ». Ce qui nous fournit aussi un bel exemple de créativité populaire spontanée.

L'histoire, telle qu'elle nous est contée dans deux ouvrages récents [Fundacion Deliro, 2013 ; Université de Cali, 2013] remonte d'ailleurs à des époques bien antérieures à l'apparition de la Salsa.

Dès les années 1920, les danseurs des quartiers réservés de Cali et Buenaventura adaptent à leur manière les pas du Son cubain ou du Boléro. Puis, au début des années 1960, de jeunes danseurs, souvent noirs et mulâtres, comme les vétérans Miriam et William (photo ci-dessus) commencent à inventer une danse agile et rapide, interprétée sur des disques « long play » de Boogaloo ou de Pachanga, dont ils accélèrent le rythme en les jouant en 45 tours. Orlando Watussi danse, encore enfant, dans le quartier réservé du port de Buenaventura, pour quelques pièces jetées par les marins de passage émerveillés par sa vitalité et son inventivité, avant de



venir tenter sa chance à Cali (photo ci-contre). Là-bas, Amparo Arrebatto (photo ci-contre) éblouit tant Richie Ray et Bobby Cruz par la sensualité de sa danse qu'ils lui dédient une chanson "*Les hommes, elle sait les contrôler, elle s'appelle Amparo Arrebatto, c'est la fille la plus populaire*"... [Libreros, 2014].



Apparaît ainsi toute une génération de danseurs exceptionnels, parmi lesquels on peut citer El Tigre, María y Evelio Carabali, Esmeralda, Angélica, Telembi King, Jimmy Boogaloo, Nelson, Chucho, Orlando, El Negro Jimmy, Jovita Feijóo... Ils animent les nuits salseras des petits clubs populaires des faubourgs de Cali des années 1960 et 1970. Et plusieurs d'entre eux intégreront, dans les années 1970, la première compagnie de salsa dansée, le Ballet de la Salsa, tandis que se multiplient dans la ville concours et « shows »

(photo ci-contre).



C'est à cette époque que commence à se formaliser le style de Salsa dit « caleño », mélange de tout ce qui tombe sous les pieds des danseurs locaux, alimentant leur créativité : Son, Jitterbugg, Charleston, Mambo, Twist, Pachanga ou Boogaloo. Ce style rapide et léger est dansé à petits pas, parfois sur la pointe des pieds, avec des jeux de jambes complexes, des petits sauts, des corps très rapprochés mais

souvent séparés, avec un recours moindre au guidage par la main que dans la Salsa new-yorkaise, une recherche du caractère primant sur le recours aux figures et une interprétation basée sur la mélodie plutôt que sur le rythme. Comme le dit la danseuse Miriam Collazos, il intègre « *L'agilité que nous avons appris des Noirs, la coquetterie et l'espièglerie des femmes indigènes et, d'une certaine manière, le respect des formes classiques et élégantes apportées par les Blancs* ». Il est aujourd'hui très influent dans toute l'Amérique latine (photo ci-dessus : danseurs à la Feria de Cali, début des années 1970).

Bogota : plus européenne que Cali la mulâtresse

La blanche et montagneuse Bogota est traditionnellement bien plus étrangère à la culture caribéenne que la mulâtresse et côtière Cali (photo ci-contre : thé dansant à Bogota dans les années 1920). Elle voit cependant l'influence de la musique cubaine (longtemps désignée ici sous le nom de « musique antillaise ») se renforcer progressivement au cours du XXème siècle⁶².



Dès les années 1920, le sonero cubain Alfredo Boloña y amène avec son sextet (photo ci-contre) les rythmes de son île natale. Puis, en 1934, ont lieu les premières tournées du *Trio Matamoros*, suivies de bien d'autres groupes cubains célèbres dans les années 1940 et 1950. Simultanément, le cinéma mexicain fait découvrir au grand public, sous une forme certes un peu galvaudée, la musique et la danse cubaines, qui parviennent également à Bogota à travers les radios des villes atlantiques de Colombie et du Venezuela. Dans les années 1950, la musique dite « tropicale »

(socle de rythmes caribéens mélangés d'influences plus locales comme le Porro ou la Cumbia), jouit de la faveur d'un public nombreux.

⁶² Pour une histoire de la Salsa à Bogota, consulter notamment : [Garzón-Joya, 2009], [Lopez-Gonzalez, 2014], [Gallo, 2014], le site web Javerianadigital.com, ainsi que le documentaire [Salsa y Cultura Popular en Bogotá](#). Pour une histoire plus générale de la Salsa en Colombie, visionner le documentaire [Colombia sabe de Salsa](#).



A Bogotá comme ailleurs, la transformation de cette « musique tropicale » langoureuse et élégante, symbolisée par le Boléro, en une expression urbaine plus nerveuse, agitée et stridente – dont la Salsa constitue l'une des manifestations – est largement liée au processus d'expansion et de modernisation urbaine de la

seconde moitié du XX^{ème} siècle. En quelque dizaines d'année, Bogotá passe ainsi du statut de ville moyenne un peu provinciale à celui de mégalopole immense, surpeuplée, engorgée et violente. Cette croissance urbaine se traduit par la création, par cercles concentriques successifs, de nouveaux quartiers périphériques, comme au Nord, Usaquen, et au sud, Kennedy (photo ci-dessus), Quiroga ou Ciudad Bolívar.

C'est cette univers urbain en mutation qui va accueillir et s'appropriier la Salsa, à partir de la fin des années 1960, à travers deux processus parallèles et en partie interactifs : l'engouement des milieux populaires du sud de la ville pour les fêtes dansantes, et l'intérêt des milieux universitaires et progressistes pour une forme d'expression populaire perçue comme une forme d'affirmation identitaire échappant à la domination de la culture bourgeoise (photo ci-dessous : soirée de Salsa à Bogotá au début des années 1960).



Dès le milieu des années 1960, les adolescents des nouveaux quartiers populaires apparus à l'occasion du processus de croissance accélérée qui affecte alors la ville, comme Kennedy ou Antonio Nariño, dansent au son des LPs de musique tropicale et de Mambo, puis de Boogaloo et de Pachanga, dans

toutes sortes de lieux plus ou moins improvisés où peut s'exprimer leur sociabilité juvénile : fêtes de rue, soirées organisées dans des maisons inhabitées, matinées de danse dites « Coca Cola bailable », clubs de danse.... Ils écoutent assidûment les émissions du journaliste Miguel Granados Arjona, dit « El Viejo Mike » (photo ci-contre), consacrés à la musique antillaise, et bientôt à la Salsa.



L'expansion rapide de cette musique conduit, au cours des années 1970 et 1980, à l'ouverture dans les quartiers sud, comme Estrepto, Kennedy, Santa Isabel et Santa Matilde, de nombreux lieux de danse nocturnes où l'on programme surtout de la musique importée, mais où se produisent également des orchestres « live » de plus en plus

nombreux. Parmi les lieux les plus connus de l'époque, on peut citer *le Club El Triunfo*, *le Mozambique*, *la Nueva Gaité*, *La Jirafa Roja*, *El Sol de Media Noche*, *las Estrellas de Soacha*, *El Tumbo*, *Tunjo de Oro*, *El Palladium*, *la Escalinata*, *El Escondido*... l'apogée de ces salsotecas dansantes du Sud est atteint dans les années 1980, avec de nouvelles venues comme *Salsoul* dans le Barrio Restrepo ou *Rumbaland* sur la Carrera 30. La figure de Roberto Toledo, originaire du barrio Restrepo (districto San José) et fondateur, dans le même districto San José, de *Rumbaland*, illustre, entre autres, cette sensibilité populaire de la Salsa bogotane.

Dans ces lieux un peu clinquants, avec leurs néons violents et leur boule argentée tournant au-dessus de la piste de danse, une clientèle populaire - où les ouvriers des usines de chaussures des alentours sont nombreux - vient se détendre d'une journée de travail pénible et oublier les soucis de la vie quotidienne. Les danseurs les plus habiles, comme Mamboloco, Oscar Orozco Zapatico, Carlos Nino, Jesus Olarte « Chucho Bon Bon Bum », José Gabriel Clavijo, Jorge Vargas Pikin, El Bogle, la Panterita, y rivalisent d'adresse et d'élégance à l'occasion de multiples concours.

Mais il faut pour cela de la musique. Des commerçants spécialisés, comme Hernando Gomez, organisent alors, au cours des années 1970, la vente de LP Vinyl alors amenés avec beaucoup de difficultés du Venezuela (ou des ports de la côte atlantique du pays) et qu'ils vendent dans des boutiques principalement situées au sud de la ville, à Restrepo, sur la Calle 19, ou sur l'avenue 20 de Julio.

Cette Salsa populaire du sud souffre cependant dans les milieux plus bourgeois d'une assez mauvaise réputation. Un peu comme à Cali ou Medellín à la même époque, elle est associée à une image de violence et de délinquance, sur fond de préjugés racistes : une musique de prostituées vulgaires, de « nègres » alcoolisés et de voyous bagarreurs. Mais elle va cependant assez rapidement sortir de son ghetto grâce à l'intérêt précoce des milieux artistiques et intellectuels de la ville [Hatem, 2015b].

Medellin, troisième capitale de la Salsa colombienne

Enfin, à Medellín, la Salsa commence à être adoptée à partir de la fin des années 1960 par les milieux populaires et ouvriers, surtout parmi les jeunes. On la danse et on l'écoute, ainsi que la Cumbia et la Valenato, dans des quartiers alors très populaires comme El Pedregal, au nord de la ville, On dansait aussi beaucoup la Salsa, ainsi que le Tango traditionnellement si apprécié à Medellín, dans le barrio de Manrique et notamment dans la zone de Lovaina (Manrique/San Pedro), où se trouvait l'un des quartiers chaud de la ville. Les danses caribéennes étaient également pratiquées à l'ouest de la rivière, vers l'avenue Colombia, dans plusieurs lieux nocturnes de Laureles/Estadio, qui n'était pas encore devenu le quartier résidentiel huppé d'aujourd'hui.

Les chefs des narcocartels sont aussi des fans de Salsa



Jusqu'au milieu des années 1970, la Salsa était apparue comme une pratique populaire, localisée dans les faubourgs pauvres et les quartiers ouvriers de Cali ou Bogota, certes dopée par certaines manifestations institutionnelles comme la Feria de Cali, mais sans perdre pour autant sa spontanée bon enfant.

Les choses vont changer, pour le meilleur et pour le pire, à partir de la fin des années 1970. La salsa commence alors à s'élaner, à partir de ses bastions populaires, à l'assaut de l'ensemble de la société colombienne. Elle est désormais identifiée comme une affaire potentiellement profitable, et des hommes d'affaires avisés – parfois eux-mêmes passionnés de cette musique – vont alors investir massivement dans la création de night-clubs et dans l'organisation de concerts. Et parmi eux, certains membres des fameux cartels colombiens de la drogue vont jouer en la matière un rôle décisif. Ceci va transfigurer en quelques années l'atmosphère de la Salsa colombienne, qui passe alors d'une pratique populaire un peu marginale à une industrie de loisirs sur grande échelle, avec night-clubs géants et concerts d'orchestres internationaux (photo ci contre : le festival de orquestas de Cali au début des années 1980).

Les prémisses de l'adoption par l'ensemble de la ville

A la fin des années 1970, se produit un mouvement d'appropriation général de la Salsa que l'on peut observer dans toutes les grandes villes, comme le montrent les exemples de Cali et Medellin.

A Cali

Dans les années 1970, la Salsa, tout en restant essentiellement populaire, a déjà atteint les dimensions d'un phénomène de masse qui rend possible l'apparition d'une offre plus structurée et commercialement plus lucrative que 10 années plus tôt. Les bals en plein air et les night-clubs (appelés ici « Griles »), d'accès encore relativement peu onéreux, se multiplient alors. Comme le dit Lucy Libreros : « *le lundi, c'était Honka Monka, le mardi La Manzana, le mercredi Escalinata, le jeudi Cabo Rojeño et le vendredi Séptimo Cielo* [Libreros, 2014]. »

Les tournées de groupes étrangers se font également plus nombreuses. Presque tous les musiciens salseros de dimension internationale vont se produire à Cali au cours les années 1970 et 1980, tout particulièrement à l'occasion de la Feria. Citons entre autres, et sans souci chronologique, la *Fania All Stars*, Willie Colon, Héctor Lavoe (photo ci-contre), Celia Cruz, Cheo Feliciano, *Le Gran Combo de Puerto Rico*, *La Dimensión Latina*, *La Sonora Ponceña*, Oscar D'Leon, Rubén Blades, Los Hermanos Lebrón dont la carrière fut relancée par l'enthousiasme du public caleño





C'est également à cette époque qu'apparaissent les premières compagnies de danse de Salsa, comme le Barrio Ballet de Cali (photo contre). Un premier « championnat mondial de la Salsa » est même organisé en 1974 - drainant il est vrai à l'époque surtout des candidats locaux.

Enfin, la Salsa est devenue omniprésente au milieu des années 1970 sur les ondes caleñas. Elle y est diffusée, à longueur de journée, par des radios locales spécialisées (*El Tigre, Radio Reloj, La voz del valle, Radio el sol...*) ; ou, à l'occasion d'émissions plus ponctuelles, par les radios nationales généralistes (*Caracol, R.C.N. et Todelar*).

Bref, la vague salsa a atteint un climax à Cali dans la seconde moitié des années 1970. C'est à ce moment aussi qu'elle dépasse les limites d'un simple phénomène de mode pour se transformer en une composante essentielle et pérenne de l'identité culturelle de la ville. Au point que celle-ci va alors s'autoproclamer « capitale mondiale de la Salsa », permettant à ses habitants d'affirmer une culture cosmopolite et de manifester leur volonté de s'ouvrir sur le monde.

A Medellin

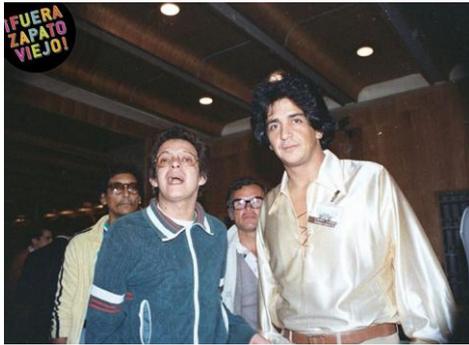
Sortant de son berceau marginal, la Salsa à partir du milieu des années 1970 et surtout au cours des années 1980 à la conquête d'une ville en croissance rapide, de plus en plus ouverte aux influences internationales :

- Organisation de grands concerts, dont l'une des premiers fut celui organisé en 1978 avec la participation d'Hector Lavoe et de la *Sonora Matancera*.
- Essor de la création musicale : Medellin s'impose dès la fin des années 1970 comme un lieu important de production discographique salsa, avec notamment les labels *Fuentes, Codiscos, Orquidea*, etc.
 - Floraison de lieux de danse et bars musicaux dans tous les quartiers de la ville, comme le célèbre *Fenix Bar* dans le Barrio Castilla.
 - Multiplication des programmes de radio : émission *Salsa con Estilo* animée sur *Puerto Candelaria* par Jorge Hernan Pelaez (photo ci-dessous) ; création en 1986 de la radio *Latin Stereo*, entièrement dédiée à la Salsa, avec sa célèbre émission *Sabor latina*.



A la fin des années 1980, la Salsa s'est ainsi transformée à Medellin en un phénomène de masse transcendant les barrières sociales, que l'on écoute aussi bien dans les quartiers les plus riches comme El Poblado que dans le barrio déshérité d'Iguana.

Narcos et salsa : les étapes et les formes d'un amour partagé



Parmi les multiples acteurs de cette expansion – entrepreneurs de spectacle, propriétaires de boîte de nuit, producteurs musicaux, radios et Djs, intellectuels et artistes engagés, une catégorie m'intéresse plus particulièrement ici : les narcotrafiquants, qui ont joué un rôle important et multiforme dans le développement de la Salsa colombienne. J'aborderai successivement les étapes, les formes et les conséquences de leur intervention.

Du rôle précurseur de Larry Landa au mécennat des grands cartels

C'est surtout à Cali que le rôle des narcotrafiquants dans le développement de la salsa colombienne va se faire sentir. L'histoire commence dès le milieu des années 1970 avec le célèbre Larry Landa, de son vrai nom Cesar Araque Bonilla (photo ci-dessus, avec Hector Lavoe). Originaire de Cali (bien qu'il serait selon certaines sources né à Buenaventura), Larry Landa se passionne très tôt pour les musiques des Caraïbes. Il va comme tant d'autres jeunes colombiens tenter sa chance aux Etats-Unis au cours des années 1960. Il y amasse assez rapidement une importante fortune aux origines plus que suspectes, vraisemblablement lié au trafic de cocaïne, qui lui permet d'ouvrir à New York, en plein Broadway, la discothèque *Canario, Cali-New York*. De retour à Cali, Il va consacrer à partir du milieu des années 1970 sa fortune à la promotion de la Salsa en Colombie et tout particulièrement dans sa ville d'origine, jouant en ce domaine un rôle précurseur (Quintero, 2014 ; Waxer, 2002a ; www.periodistadelasalsa.com]

Sa contribution au développement de la Salsa Caleña va prendre plusieurs formes complémentaires :

- L'organisation, notamment à Juanchito, de grandes manifestations consacrées à la Salsa, comme le Carnaval de Juanchito à la prestigieuse programmation ou le Reinado de la Arena (défilé populaire dansant et costumé).

- L'accueil à Cali et en Colombie, par l'intermédiaire de sa société de production *Artistas asociados*, des meilleurs groupes salseros étrangers - aux tous premiers rangs desquels Eddie Palmieri, Celia Cruz, *la Fania all stars*, *la Sonora Matancera* - dont les concerts mémorables vont alimenter l'enthousiasme de la population locale pour ce style musical (photo ci-contre : Landa au centre, entouré d'Oscar d'Leon, Ralph Mercado et Tito Puente).





- L'animation et même la fondation de plusieurs grands night-clubs modernes, dont le plus fameux de tous fut le *Juan Pachanga*, situé dans le faubourg de Juanchito, au bord de la rivière Cauca (photo ci-contre : interview de Larry Landa et Hector Lavoe dans la discothèque *Juan Pachanga*).

- Le soutien - à travers notamment les opportunités de travail offertes aux artistes dans les différentes scènes nocturnes qu'il a

créées - au développement d'une offre musicale salsa autochtone. Celle-ci, jusque-là relativement réduite, prend de l'ampleur à Cali au début des années 1980 avec l'essor d'orchestres comme *la Octava Dimension* et *la Ley*, qui seront suivis un peu plus tard par le fameux *Grupo Niche* ou *l'orchestre Guayacan*.

Larry Landa va même nouer une relation amicale forte, quoique heurtée, avec le plus célèbre chanteur de la Fania, Hector Lavoe, auquel il voue une immense admiration [Quintero (2014), Valverde]. Non content d'organiser pour lui plusieurs concerts, il l'invite à résider à Cali pendant quelques mois, entre novembre 1982 et mars 1983. La scène caleña sera ainsi dopée par les nombreux concerts de Lavoe dans les grands night-clubs de la ville, comme *Las Vallas*, *Juan Pachanguero* ou *el Pueblo*. Larry Landa essaiera même - quel paradoxe !!! - d'aider *El Cantante* à se débarrasser... de son addiction à la cocaïne ! (photo ci-dessous : Hector Lavoe en concert à Cali).

Ce séjour se terminera malheureusement de manière assez abrupte, du fait notamment du comportement instable d'Hector Lavoe, qui outre son irrépressible addiction à la drogue, froissera Larry Landa par l'irrégularité de ses prestations artistiques et par ... sa tentative de séduire la femme de son hôte !!!! Cette relation heurtée et passionnelle, source de blessures d'amour propre pour les deux protagonistes, se terminera donc par une rupture affective et par le départ d'Hector Lavoe.

Le rôle de Larry Landa dans le développement de la Salsa Caleña prendra fin au milieu des années 1980, lorsqu'il sera arrêté et extradé vers les Etats-Unis pour y être emprisonné. Il mourra d'ailleurs dans une prison new-yorkaise en 1985.



Mais d'autres narcotrafiquants - cette fois membres à part entière du fameux « Cartel de Cali », alors que Landa n'était qu'une sorte d'entrepreneur indépendant -, ont déjà commencé à marcher sur ses traces.

Les formes de l'intervention des narcos dans la Salsa



L'intervention des narcos dans la Salsa a pris deux formes distinctes : d'une part, la création et l'animation de lieux nocturnes ; d'autre part, le financement direct des artistes, en leur donnant du travail ou en soutenant leur carrière.

L'investissement dans les bars et les night-clubs

Observons tout d'abord que les bars et night-clubs ne constituent qu'un aspect des empires économiques très diversifiés construits par les narcos au cours des années 1980 (cf encadré 1).

Encadré 1

L'empire des narcos : des investissements très diversifiés

Les narcotrafiquants ont massivement réinvesti le produit de leurs activités illicites dans l'économie colombienne « légale ». Si certains de ces investissements (chimie, transport aérien, laboratoires pharmaceutiques, banques...) ont un lien plus ou moins direct avec la drogue, d'autres, comme les concessions automobiles ou le football, sont beaucoup plus diversifiés [Castillo].

Les chefs du cartel de Cali, les frères Miguel Ángel et Gilberto José Rodríguez Orejuela (photo ci-dessus, en compagnie de musiciens), ont par exemple créé un véritable empire économique. Ils ont ainsi massivement investi dans les activités pharmaceutiques, en créant la coopérative pharmaceutique Coodrogas et en rachetant de nombreux laboratoires comme Kressfbr, Drogas La Rebaja, Drogas La Séptima, Merck Sharp & Dome Colombie, Tecnoquímicas, ainsi que 250 pharmacies disséminées dans tout le pays. Ils ont aussi acheté, à travers des prête-noms, de nombreuses radios, et créé en 1979 le « groupe de radio de Colombie », qui a contrôlé jusqu'à trente d'entre elles. Ils ont fondé en 1981 deux universités à Bogota, Fundemos et Fees, proposant notamment des cursus de journalisme. Ils contrôlaient aussi à Cali des centres commerciaux, des magasins de jouet, des services informatiques et des équipes de football, comme la Corporación Deportiva América.

Les autres chefs de cartel ont fait la même chose, prenant entre autres des intérêts dans des activités agroindustrielles, d'immobilier et de construction. Pablo Escobar a financé des journaux, comme l'hebdomadaire Medellín Cívico. Il a aussi essayé de prendre le contrôle de banques, comme Banco de Caldas. Quant au clan Ochoa, il contrôlait l'entreprise aérienne Astral y Pilotos Ejecutivos.

Les narcos colombiens ont aussi beaucoup investi dans le sport et notamment le football, pour des raisons à la fois de blanchiment et de prestige [Meneses, 2013]. Les clubs de football suivants ont par exemple été totalement ou partiellement propriété des narcos : Atlético Nacional de Medellín, Deportivo Pereira, Club Deportivo Los Millonarios de Bogotá, Deportivo Independiente Medellín, Deportivo Independiente Santa Fe de Bogotá, Unión Magdalena de Santa Marta, Club América de Cali... Ils ont également investi dans la boxe, le sport automobile, les courses et la corrida (photo ci-contre : Pablo Escobar en compagnie de footballeurs).





Les importants investissements réalisés par les narcos dans les bars et les night-clubs peuvent s'expliquer par plusieurs raisons : leur goût personnel pour la vie nocturne et pour la musique tropicale, le désir d'accroître leur prestige à travers le financement d'activités très appréciées des colombiens, la recherche de diversifications rentables ou de moyens de « blanchir » leurs revenus illégaux. Le résultat, c'est qu'ils contrôlaient à leur apogée un très grand nombre de bars, grilles, restaurants et night clubs : plusieurs dizaines par exemple à Cali au milieu des années 1990.

Ils ont ainsi puissamment contribué à l'avènement d'une période particulièrement glorieuse pour la Salsa caleña, avec l'ouverture de nombreux night-clubs de luxe dans le centre-ville (quartiers d'Alameda, rues Quinta et Roosevelt..) comme la discothèque *Los dos alegres compadres* ou le Club *Los Ahijados*. A Juanchito, autre haut lieu de la Salsa caleña, la mégadiscothèque *El Concorde* fut également en grande partie financée par un des membres les plus éminents du cartel de Cali, Hugo Valencia, « El Divino » (photo ci-dessus : une discothèque à Juanchito). Et, bien sur, Bogota et surtout Medellin n'étaient pas en reste...

Le soutien direct aux orchestres de Salsa

Les narcos colombiens ont également apporté un soutien financier direct aux musiciens (tout particulièrement de Salsa), en les faisant jouer à l'occasion de leurs fêtes somptueuses ou en exerçant auprès d'eux un mécénat plus ou moins intéressé.

Citons, en vrac, quelques exemples. De nombreux chanteurs ont animé les fêtes des chefs du cartel de Cali, comme le colombien José Luis "El Puma" Rodríguez, la paraguayenne Nadia Portillo, « La Kchorra », les artistes mexicains Juan Gabriel y Vicente Fernández. D'autres ont également confessé avoir chanté pour les narcos, comme Paquita la del barrio ou Oscar D'Léon (photo ci-contre, lors d'un concert public à Cali). Le groupe de rock *Los Toreros Muertos* a donné à Medellin en 1988 un [concert](#) assez mouvementé pour des narcos colombiens, en pleine guerre de ceux-ci contre le gouvernement. Quant au grand comique mexicain Roberto Gómez Bolaños « chespirito », il a joué pour Pablo Escobar Gaviria [[Ultimahora.com](#)].



Celui-ci, dont le bureau, dans le quartier *El poblado* de Medellin, était voisin d'une grande discothèque, était aussi un grand amateur de Salsa. Il paya royalement en 1981 – par l'intermédiaire justement de Larry Landa - les membres de la *Fania* pour lui donner un concert privé. Celui-ci se termina d'ailleurs assez mal, Escobar ordonnant à ses hommes de séquestrer les musiciens – parmi lesquels rien moins qu'Hector Lavoe, Ismael Rivera et Cheo Feliciano – qui avaient refusé de continuer à jouer au-delà de l'heure prescrite par leur contrat. Ceux-ci parviennent cependant à s'enfuir, et Escobar leur fit ensuite parvenir à leur hôtel leurs instruments, accompagnés de ses excuses et d'une indemnité royale... Mais le mal était quand même fait !!! [[El comercio](#)]



Quand au fondateur du *Grupo Niche*, Jairo Varela (photo ci-contre), il fut détenu pendant trois ans entre 1995 et 1998 pour blanchiment illicite d'argent appartenant au cartel de Cali. Il est vrai qu'il a toujours toujours clamé que ces sommes avaient été légalement gagnées en rétribution de prestations artistiques réalisées lors de fêtes organisés par le chef du cartel, Miguel Rodríguez Orejuela [[El pais.co](#)].

Ces liens entre musiciens et narcos colombiens se sont également traduits par la composition de plusieurs chansons de Salsa en l'honneur de ces derniers. Ce fut par exemple le cas d'un thème justement écrit en 1990 par Jairo Varela, *Mi hijo y yo*, et évoquant le fils de l'un des leaders du cartel de Cali, José Luis Santacruz⁶³ [[hijadenyx](#)].

Déclin et héritage des cartels

Mais l'ère des grands cartels va bientôt toucher à sa fin. Leur règne s'accompagne d'un climat d'hyper-violence qui affecte gravement la vie sociale. Les narcos sont à la fois en guerre contre eux-mêmes, contre les guerrilleros révolutionnaires, contre la police, contre les institutions, conduisant même à l'apparition d'une forme de « narco-terrorisme » (photo ci-contre : attentat commis par les narcos à Bogota en 1989). Les autorités colombiennes, encouragées par les Etats-Unis, vont donc mener contre les cartels un politique d'éradication qui conduit à leur démantèlement progressif au cours des années 1990 : reddition de membres du clan Ochoa au début des années 1990, élimination de Pablo Escobar en 1993, démantèlement du Cartel de Cali en 1996, puis du dernier d'entre eux, celui du nord de la Vallée du Cauca, au début des années 2000 [López López, 2008].



Le démantèlement des cartels a des conséquences complexes et contradictoires sur l'activité salsa du pays : d'un côté, elle la prive de l'injection de moyens financiers liés au trafic de drogue, ainsi que de certaines scènes prestigieuses, propriétés des narcos, qui ferment après leur disparition. Mais d'un autre côté, elle permet à la Salsa de revenir à une forme de spontanéité populaire qui avait été un peu étouffée par l'opulence ostentatoire

des trafiquants, et gravement affectée par le climat de violence généré par les Cartels (photo ci-contre : policiers colombiens devant le cadavre de Pablo Escobar en 1993).

⁶³ On peut également trouver dans la playlist [Salsa delincuentes](#) un florilège de chansons de Salsa évoquant le monde de la délinquance.



Cela nous rappelle que le rôle des narcotrafiquants dans le développement de la Salsa colombienne a été ambigu et controversé. D'un côté, ils ont dopé et structuré la scène musicale des grandes villes du pays par la création de lieux nocturnes, l'organisation de concerts et d'événements, l'invitation de nombreux artistes étrangers, le soutien au développement de groupes musicaux autochtones. Mais ils ont également contribué à en dénaturer l'essence populaire en la transformant en une activité dispendieuse, et les night-clubs en lieu d'ostentation d'une richesse mal acquise. L'inflation du coût des soirées aurait ainsi étouffé la Salsa simple et spontanée des années antérieures sous des monceaux de billets verts mal acquis en la rendant moins accessibles aux catégories populaires les plus modestes, tout en créant un climat de violence qui a fini par affecter gravement la scène nocturne [Waxer, 2002a]. Beaucoup de discothèques, en effet, furent le cadre de sanglants règlements de compte, comme celui survenu au night - club Cañandonga de Cali le 13 octobre 2003 [Lopez Lopez, 2008].

Concernant l'image de ces narcos auprès de la population, deux conceptions s'affrontent. L'une, plutôt optimiste et « politiquement correcte », insiste sur le rejet dont les narcos auraient fait l'objet, à Cali notamment, du fait de leur richesse ostentatoire et de leur violence (Waxer, 2015a). Symbole de ce rejet, la légende urbaine selon laquelle le diable lui-même serait un soir apparu dans une discothèque de Juanchito, sous les traits séduisants d'un riche et élégant danseur de Salsa, pour ensuite disparaître dans une explosion de flammes lorsque sa partenaire aurait remarqué ses pieds fourchus, la laissant gravement brûlée...[www.drakencourt.blogspot.fr] . Lise Waxer veut y voir là une sorte de métaphore des maux infligés par les narcos à la société colombienne, qui garderait de cette période un souvenir amer...

Mais le problème, c'est que justement l'image des narcos auprès du peuple colombien n'est peut-être pas si négative que cela. Larry Landa jouit encore aujourd'hui auprès du public caleño de l'aura sympathique d'une sorte de Robin des bois tropical, bienfaiteur de la Salsa. Pablo Escobar lui-même a connu pendant longtemps une réelle popularité auprès des milieux populaires de Medellín du fait de ses largesses (construction de logements sociaux, création d'écoles sportives, illumination des terrains de football dans les quartiers pauvres...). Certains auteurs vont même plus loin, en affirmant que les valeurs du narcotrafic auraient massivement et durablement contaminé – tout particulièrement en Colombie - la culture populaire latino-américaine dans tous ses aspects : morale, culture, esthétique, codes de comportements, langage, etc. [Rincón (2013)]. Cette « narcoculture » proposerait un idéal de vie privilégiant l'éthique de la réussite matérielle (y compris mal acquise), le goût pour la richesse ostentatoire et la fascination pour l'action violente des délinquants –avec en plus une bonne dose de machisme réduisant la femme au rôle de trophée sexuel. Et son influence serait largement véhiculée par la musique populaire (Salsa, mais surtout Reggaetón et Narcocorridos), ainsi que par le cinéma et les telenovelas (photo ci-contre : extrait de la telenovela *Escobar, El Patrón del mal*).



Une salsa vivante et multiple



Après une crise dans les années 1990, à laquelle le climat de violence associée au narcotrafic n'est pas étranger, la Salsa colombienne a connu une incontestable renaissance au cours des dix dernières années. Recouvrant aujourd'hui une grande diversité d'expressions artistiques, elle suscite également l'intérêt d'un large éventail de milieux sociaux (photo ci-contre : club de Salsa à Cali).

La crise des années 1990

Après le climax de la fin des années 1980, la Salsa colombienne entre au cours des années 1990 dans une période de reflux, liée à deux causes principales. D'une part, la Salsa classica des années 1970 est désormais considérée par la nouvelle génération des jeunes danseurs comme un genre vieillissant, tout juste bon à animer les soirées nostalgiques des viejotecas, tandis que les jeunes se défoulent sur les pistes aux rythmes de la Salsa romantica, du Merengue, du Vallenato et bientôt du Reggaetón. D'autre part, le climat de violence et d'insécurité qui affecte alors la Colombie, liée à la guerre des cartels, pèse négativement sur la vie nocturne. Et l'amélioration du climat sécuritaire au cours des années 2000 ne sera acquise qu'au prix de mesures très sévères, comme la fermeture des débits de boissons de Bogota après une heure du matin, décrétée en 2004 par la loi dite « Hora zanahoria », qui cassera la dynamique de la musique « live » de la ville pendant plusieurs années (illustration ci-contre). En conséquence, le nombre de lieux nocturnes dédiés à la Salsa connaît dans les grandes villes colombiennes une chute assez marquée au cours de la décennie 1990 et jusqu'au début du XXIème siècle.



Diversité de la Salsa colombienne d'aujourd'hui

Une renaissance s'est cependant produite au cours des dix dernières années. Et la Colombie abrite aujourd'hui une activité salsera d'une remarquable richesse, capable de susciter l'intérêt d'un large éventail de publics.

Diversité musicale



La scène musicale colombienne, tout d'abord, a connu a connu au cours des dix dernières années un incontestable renouveau [Hatem, 2015b]. A Bogota, par exemple, de très nombreux orchestres de Salsa sont apparus, animés par une nouvelle génération de musiciens en général dotés d'une bonne formation académique dispensée dans les nombreux conservatoires et écoles de musique apparus dans la ville au cours des dernières décennies (photo ci-contre : l'orchestre 33).



Si seulement un très petit nombre comme *la 33* jouissent d'une véritable notoriété internationale, beaucoup d'autres proposent une musique de bonne facture, parcourant un très large registre expressif : Salsa traditionnelle, très entraînante pour la danse, comme celle de *la 33* ; musique associant Salsa et Latin jazz (*La Conmoción Orquesta, Azul trabuco, Yoruba, Sexteto Latino Moderno* – photo ci contre) ;

musique inspirée de la tradition cubaine (*La Real Charanga, Jam Block, Calambuco, Enclave 80*) ; Salsa engagée (*María Canela*) ; rythmes folkloriques revisités, aux tous premiers rangs desquels la Cumbia (*La Revuelta, Caña brava*) ; Salsa Brava d'inspiration new-yorkaise (*Charanga New York, Mambo Big Band, Yambu...*) ; Reggaetón (*Guarango, Baracutanga, La Mojarra Eléctrica...*).



On trouve également à Cali de nombreux orchestres qui se produisent régulièrement dans les night-clubs de la ville. Citons, entre autres *Son de Cali, La Cali Charanga, La Gran Banda Caleña, La Misma Gente, La Octava Dimensión, La Orquesta D'Cache, La Orquesta Matecaña, Los del Caney, Los Nemos del Pacífico, Orquesta Son*, et bien sûr les deux plus célèbres, *Orquesta Guayacan* et *Grupo Niche* (photo ci-contre).



Enfin, on peut écouter à Medellin *le Quinto Mayor, le Son Charanga, l'Orquesta Pachanga, Timbalaye, la Republica, la Sonora Carruseles, l'Orchestra Cenco, Le grupo Gale* (photo ci-contre), l'historique *Fruko y sus Tesos*, le groupe de latin Jazz *Siguarajazz*, ou encore le pianiste avant-gardiste de musique afro-antillaise Juan Diego Valencia.

Diversité sociale

La Salsa colombienne transcende aujourd'hui les barrières de classes. Que l'on considère le cas de Cali, de Bogota au de Medellin, on ne peut en effet que constater la diversité des publics auxquels elle s'adresse [Hatem, 2015b]



A Cali, par exemple, la Salsa peut être aussi bien pratiquée par les publics aisés que populaires. Au centre la ville, se trouve aujourd'hui l'essentiel de la Salsa « mainstream » avec ses écoles et ses cours particuliers, ses boîtes branchées où les touristes de passage se mélangent aux jeunes caleños venus des quartiers résidentiels. Le pouvoir d'achat et donc les prix y sont plus élevés en moyenne, la vie collective un peu plus focalisée sur la danse pure, parfois teintée d'un certain académisme scolaire.

La plupart des lieux de Salsa répertoriés par les guides touristiques se trouvent au centre-sud de la ville, entre le centre historique, de San Antonio, l'ancienne zone de tolérance de San Nicolas et les quartiers résidentiels de San Fernando, Pan-americano et surtout Alameda – bref dans des quartiers en général plutôt aisés ou de classe moyenne (photo ci-contre : soirée de Salsa à Cali).



Dans la zone « chaude » de Cali, du côté de la 6ème avenue et du quartier de San Nicolas, la Salsa est également présente (parfois en alternance ou en parallèle avec d'autres activités). Mais c'est un peu plus au sud qu'est concentrée l'offre salsera la plus abondante, destinée à une clientèle relativement aisée où les touristes salseros étrangers sont assez nombreux : barrio el Obrero, quartiers d'Alamena, de San Fernando et Templete (photo ci-contre : le club

Tin Tin) Une autre zone de loisirs fréquentée par le même type de clientèle existe dans le centre nord, aux alentours du quartier des affaires de la Comuna 2.

Dans les faubourgs populaires (à l'exception notable de Juanchito), les grands night-clubs et surtout les écoles de danse sont plus rares, la pratique est plus informelle, la danse plus spontanée et mélangée à d'autres activités sociales. On trouve cependant quelques grands clubs de Salsa dans le quartier Jaimundi (Las Brisas Club) et surtout à Juanchito, comme le Chango Club ou encore l'Outlet de la Rumba et son Dubai Night Club récemment ouvert (photo ci-contre).



Les nombreux lieux salseros de Medellin s'adressent également à un large éventail de goûts et de public. Les amateurs de Latin Jazz pourront se rendre, près du centre ville, à *Eslabón Prendido*. Les passionnés de danse ont quant à eux l'embarras du choix. Le public « mainstream » peut trouver son bonheur dans les nombreux night-clubs des

quartiers aisés d'El Poblado au sud et de Laureles ou Estadio à l'ouest. Mais on trouve également des lieux salseros dans les quartiers plus populaires de Guayabal et des lointains faubourgs sud, ainsi que plus au nord dans l'ancien quartier chaud de Manrique/ San Pedro /Lozaina. Enfin Les jeunes attirés par une Salsa alternative peuvent se rendre à [El Tibiri](#), dans le quartier d'Estadio (photo ci-dessus).

A Bogota, la soixantaine de lieux nocturnes salseros se répartissent entre, d'une part, le sud-ouest plutôt populaire de la ville, avec pour épicentres les quartiers d'Antonio Nariño et Kennedy, avec sa zone rose, dite « Cuadra Picha » ; et, d'autre part, les lieux plus intellectuels et « branchés » qui s'étirent face à la montagne de Monserrat du centre au nord de la ville, et à proximité des universités, dans les quartiers de la Candelaria, Chapinero et Teusaquillo (photo ci-contre : concert à la Galeria Café Libro, haut lieu de la Salsa « branchée » de la ville).



Sources bibliographique et documentaires

- Castillo Fabio, [Los Jinetes de la Cocaína](#), www.derechos.com
- Delgado Guillermo (Site Youtube de), playlist [Salsa de delincuentes](#)
- Fundacion Délirio /El Pais (colectif), 2013, [El Deliro de Cali, Vol2](#)
- Gallo Ivan, 2014, [La salsa en Bogotá](#), site www.las2orillas.co
- Garzón Joya Marcela, 2009, [14 Sones - Una historia oral de la salsa en Bogotá](#), Tesis, Pontificia
- Hatem F. Cali, 2015a, [Cali : une belle histoire d'amour avec la Salsa](#)
- Hatem F, 2015b, [Amérique latine : une terre naturellement accueillante aux rythmes caribéens](#),
- Hernández-Mora Salud, 2003, [J'irai danser la salsa sur vos tombes](#), El mundo, 1^{er} octobre, repris dans www.courrier international.com
- Libreros Lucy Lorena, 2014, [Cali no olvida a Ampara Arrebato Diez años despues de su muerte](#)
- López González Alejandra, [Puede hablarse de Bogota como una capital de la Salsa en Colombia ?](#)
- López López Andrés, 2008, [El cartel del los sapos](#), éd Planeta colombiana, 319 pages
- Lujan Roberto Carlos, 2009, [Apuntes para una perspectiva histórica sobre la salsa en Colombia](#)
- Marin Cortés Andrés Felipe & alii, 2012, [Salsa y identidad juvenil urbana, un studio de caso en un bar de Salsa en Medellin \(Colombia\)](#), Editorial Academica Española, 102 pages
- Meneses Juan Pablo, 2013, [Niños futbolistas](#), Blackie Books, Barcelona, trad. française *La traque des enfants footballeurs*, Talents Sports, 288 pages, 2016
- Mayolo Mario & Tavera Harold, 2006, [Buenaventura y sus bailaderos – de la pilota a Monterrey](#), Universidad del Pacífico -- Yubarta Televisión
- Paz Zabala. Juan David, 2012, [Historia de la salsa en Cali](#), Université Icesi, Cali
- Quintero Tello Gerardo, 2014, [Tras las huellas de Larry Landa](#), El pais, 21 décembre
- Rincón Omar, 2013, [Todos llevamos un narco adentro](#), Revue MATRIZES, Vol 7 nº 2, juillet-Décembre
- Satizábal, Medardo Arias, 2002, "Se prohíbe escuchar Salsa y Control", pages 247-258, in [Situating Salsa](#), ed. Lise Waxer, Routledge
- Valverde Umberto, [Mis Recuerdos intimos de Hector Lavoe](#), www.herencialatina.com
- Université Santiago de Cali (Collectif), 2013, [40 años bailando Salsa en Cali, historia cultural y son](#)
- Waxer Lise, 2002a, [The city of musical Memory](#), Wesleyan University Press, 316 pages
- Waxer Lise, éd. 2002b, [Situating Salsa : global markets and local meaning in latin popular music](#), sous la direction de, 355 pages, éditions Routledge
- [www.drakencourt.blogspot.fr](#), 2014, [El Diablo en una discoteca de Juanchito - Cali](#)
- [www.elcomercio.pe](#), 2013, [Héctor Lavoe a 20 años de su muerte: cuando "El Cantante" enfadó a Pablo Escobar](#), 26 Juin
- [www.elpais.com.co](#), 2012, [Esta es la historia detrás del lío judicial que puso en jaque al maestro Jairo Varela](#), El Pais, 12 aout
- [www.hijadenyx.wordpress.com](#), [A la gente famosa le hacen canciones \(a los narcos también\) Vol II](#)
- [www.lasalsabrava.com](#), 2014, [La-mafia-entra-en-el-negocio-de-la-musica-latina](#)
- [www.m.ultimahora.com](#), 2015, [Polémica: Los artistas y las "narcofiestas"](#), 28 janvier
- [www.otraparte.org](#), 2008, [Medellín tiene su son - Del barrio a la salsa](#)
- [www.peoplemusic.co](#), 2014, [De cómo la mafia entró en el negocio de la Salsa](#)
- [www.periodistadelasalsa.blogspot.fr](#), 2013, [El colombiano Larry Landa y la Mafia musical](#)
- [www.semana.com](#), 2012, [El insólito concierto de Los Toreros Muertos para narcos colombianos](#)

Chapitre 8. Hip-hop et Reggaetón : De la rage du ghetto aux vêtements de marque

Le Hip-hop et le Reggaetón - musiques proches par leur histoire comme par leur style - sont nées, au cours des années 1970 et 1980, dans différents quartiers pauvres d'Amérique, où les populations noires étaient majoritaires : Trenchtown à la Jamaïque, Santurce à Portorico, Bronx à New York, puis Compton à Los Angeles. Ces musiques revendicatives, violentes, transgressives, exprimant les frustrations et les rêves de populations déshéritées, ont suscité de nombreuses polémiques en raison du caractère souvent outrancier et provocateur de leurs paroles.

De ce fait, leur diffusion s'est au départ plutôt appuyée sur des réseaux parallèles (labels et producteurs indépendants, diffusion semi-clandestine..) avant de susciter l'intérêt des « majors » de la distribution musicale. Quant aux artistes eux-mêmes, leur carrière s'est souvent déroulée sur un fragile fil du rasoir où des succès parfois éphémères pouvaient être anéantis par une subite irruption de la violence.

Contrairement au cas du Tango, le passage du Hip-hop au statut de musique « grand public » ne s'est pas accompagné d'une disparition de son caractère transgressif et provocateur. Celui-ci est au contraire devenu au fil des ans une sorte de « marque de fabrique » du genre, utilisée comme atout dans les stratégies de conquête d'un public jeune, instinctivement rebelle et avide d'émotions fortes.

Hip-hop et Reggaetón n'en rejettent pas pour autant – à l'exception d'un « Rap engagé » minoritaire - les valeurs et les comportements de la société de consommation. Bien au contraire, ils se les sont largement appropriées, la possession ostentatoire d'objets de marque et de femmes désirables figurant parmi les principaux leitmotivs des chansons et des vidéos du genre.

Nb : N'étant pas moi-même un spécialiste du Hip hop, je me suis largement appuyé pour la rédaction de cet article sur quatre ouvrages : [Le rap, une esthétique hors la loi](#), de Christian Béthune ; [Cant' stop, won't stop](#), de Jeff Chang, [Hip-hop America](#), de Nelson George ; et [De la Salsa au Reggaetón, un phénomène social](#), de Saúl Escalona. Le texte qui suit doit donc être considéré davantage comme une synthèse réfléchie de ces sources que comme le fruit d'une recherche originale. Les erreurs éventuelles qu'il contient sont par contre entièrement de ma responsabilité.

Les origines : deux enfants des ghettos modernes d'Amérique



surtout Porto-Rico.

Si les “Sound systems” jamaïcains inventés à Trenchtown à la fin des années 1960 (photo ci-contre) constituent l’antécédent direct du Hip-hop, c’est dans le Bronx new-yorkais que naît celui-ci au début de la décennie 1970. Il fait ensuite des émules dans le reste des Etats-Unis, et tout particulièrement dans les ghettos noirs de Los Angeles. Simultanément, le Reggaetón se diffuse auprès de la jeunesse latino du Nouveau monde à partir de ses berceaux originels : Panama et

Trenchtown et les sound systems

Quelques années avant l’apparition du Hip-hop dans le Bronx new-yorkais, la Jamaïque a joué un rôle précurseur dans l’invention des techniques qui allaient lui donner naissance. Ce pays traverse alors une période de troubles sociaux, mais aussi de créativité artistique. Après son accession à l’indépendance en 1962, son actualité politique est en effet marquée par la rivalité entre deux partis - le JLP conservateur d’Edward Seaga et le PNP progressiste de Michael Manley – qui dégénère bientôt en conflit violent. C’est aussi époque où émerge dans l’île le mouvement politico-religieux du Rasta, sorte de messianisme noir tournée vers le retour aux sources africaines, et dont Bob Marley (photo ci-contre) sera l’un des adeptes. En matière artistique, le début des années 1970 voit apparaître le Reggae, successeur du Ska et du Steady Rock, avec la sortie en 1972 du titre *The harder they come* de *Bob Marley and the Wailers* (en fait la bande-son d’une film éponyme).



La nuit venue, on organise aussi des fêtes dansantes dans le ghetto noir de Trenchtown, quartier pauvre situé au sud de la capitale, Kingston. Pour animer ces soirées, sont alors mis au point des « sound systems » permettant d’atteindre le très haut volume sonore nécessaire à l’animation des fêtes en plein air tout en remédiant par la diffusion de musique enregistrée à la pénurie de musiciens « live ».



Mais les animateurs ne se contentent pas de diffuser tels quels les morceaux existants. A leur table de mixage, les DJs commencent à les manipuler, à les combiner, à en sélectionner les parties les plus intéressantes rythmiquement pour la danse, qui sont ensuite répétées en boucle. Et aussi à les commenter en « live » en scandant leurs paroles improvisées au rythme de la musique remixée. C'est le début de ce que l'on appellera bientôt, une fois né le Hip-hop, le « DJing », le « Mc-ing », le « toasting » et finalement le Rap.

Mais à la Jamaïque, cela s'appelle pour l'instant le Dub. Un genre qui sera perfectionné dans le studio d'enregistrement *The Black Ark*, dont le propriétaire, Lee Perry (photo ci-contre), invente le scratching et même le sampling avant la lettre. Le Dub influencera aussi le Reggae, ces deux musiques connaissant ensemble leur apogée vers la fin des années 1970. A cette époque, Bob Marley, qui a réussi à obtenir la fin des hostilités entre les deux partis politiques rivaux à l'occasion d'un concert historique de 1978 où il réunit leurs deux leaders, est devenu une idole dans le pays. Cette période faste se terminera bientôt avec la mort de Marley d'un cancer en 1981 et le déclin rapide du Dub. Mais celui-ci a alors déjà essaimé, sous un autre nom, vers les Etats-Unis...



Le Bronx et la naissance du Hip-hop⁶⁴



Au début des années 1970, le Bronx new-yorkais est un quartier à la dérive (photo ci-contre). Il est éventré par des autoroutes urbaines, défiguré par les barres HLM sinistres des « projects tower in a park », ghettoisé par la fuite de ses classes moyennes blanches puis noires dont les logements sont bientôt squattés, abandonnés par les autorités fédérales et municipales. Ses immeubles sont ravagés par des incendies souvent déclenchés par des propriétaires sans scrupules – les slumlords – pour toucher les primes d'assurance. Il sombre alors dans de multiples pathologies sociales - alcoolisme, drogue, violence -, tandis que des gangs de jeunes, noirs (*Black Spades...*) ou portoricains (*Ghettos Brothers...*) se livrent entre eux à des guerrillas meurtrières.

⁶⁴ Ce paragraphe est très largement inspiré de deux ouvrages : [Hip Hip America](#), de Nelson George ; et [Can't Stop, Won't Stop](#), de Jeff Chang.



comme les dirigeants des *Ghettos Brothers*, qui fondent un groupe éponyme et enregistrent un album de Pop en 1972 (photo ci-contre). D'autres pensent que l'organisation de fêtes dansantes pourrait permettre d'apaiser les tensions entre groupes de jeunes. Mais encore faut-il pour cela disposer de moyens de sonorisation adéquats, afin de produire un volume sonore suffisant pour emplir de larges espaces...

Même si la culture Hip-hop naissante est avant tout l'expression de la jeunesse noire nord-américaine, son apparition doit beaucoup à l'influence des Caraïbes. C'est même à un DJ issu d'une famille d'immigrés jamaïcains - donc venant du pays où justement ont été mis au point les premiers « sound systems » (cf. supra) - que peut être imputée sa paternité directe. A la fin 1973, le DJ Kool Herc organise en effet des « Block parties » pour les adolescents du Bronx (photo ci-contre). En bricolant les « amplis » de son père, il en augmente considérablement la puissance sonore. A sa table de mixage, il répète en boucle les séquences rythmiques les plus entraînantes, ou « breaks », des hits du moment, pour permettre au public de danser plus longtemps. Il apprend à « travailler » sur deux disques à la fois sur sa table de mixage, produisant ainsi des « samples » artisanaux. *Last but not least*, il ajoute sur cette musique remixée des commentaires vocaux scandés en live. Bientôt, se forme autour de lui un groupe de jeunes « fans », DJs, rappeurs et breakers. Toutes les composantes du Hip-hop commencent donc à se mettre en place autour de ce précurseur.



contre).

Encore faut-il que le nouveau genre soit identifié comme tel. Le mérite va en revenir – même s'il n'est pas l'inventeur du terme lui-même – au plus talentueux des émules qui vont bientôt suivre les traces de Kool Herc.

Un ancien leader de gang des *Black Spades* au fort charisme, Lance Taylor, va en effet jouer, sous le surnom d'Afrika Bambaataa, un rôle central dans la structuration de la culture Hip-hop (photo ci-



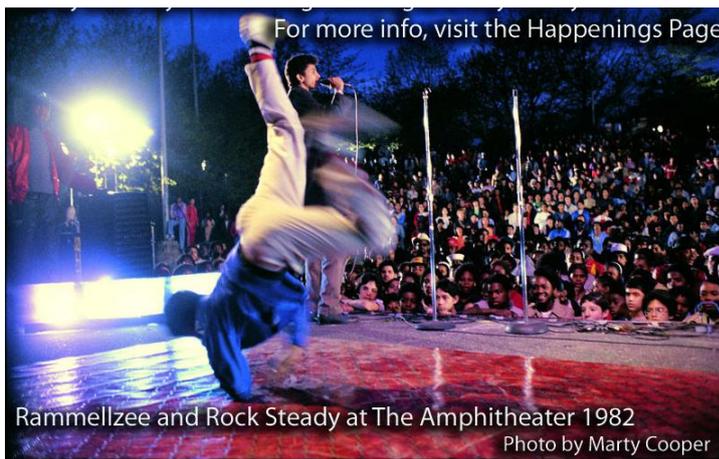
Fils d'une mère engagée dans l'activisme noir, il bricole une contre-culture de bric-à-brac, empruntant à la fois au New Age, à l'afrocentrisme et aux théories de la conspiration. Il veut introduire des relations pacifiées entre les jeunes du Bronx en organisant des Djing parties qui rassemblent rapidement de très nombreux fans. Il crée un groupe de danseurs, les *Zulu King Dancers*, qui joueront un rôle important dans l'émergence du Break Dance. Mais surtout, il

lance l'idée, encore très souvent reprise aujourd'hui, selon laquelle le Hip-hop serait composé de 4 éléments : Djing ou « Mixing », Mcing ou « Rapping », Break danse, Graffiti (photo ci-contre : *Afrika Bambaataa and the Zulu Nation*).

L'apport majeur du troisième grand fondateur du Hip-hop est d'ordre plus technique. Grand Master Flash, de son vrai nom Joseph Saddler, né dans les îles Barbades, va en effet contribuer de manière décisive au développement des techniques de mix et de samplisation. Il jouera aussi un rôle important, avec son groupe de MCs-danseurs décalés, *The Furious Five* (photo ci-contre), dans l'essor du Hip-hop comme art de spectacle⁶⁵...



Dès ses débuts, la musique de Hip-hop a été conçue pour la danse. Les jeunes « breakers » pratiquent dans les parties une danse tonique, s'inspirant au départ avec ferveur des spectacles de



James Brown, pour développer ensuite rapidement une technique sui generis, de plus en plus complexe, acrobatique et spectaculaire. C'est le début du Break-Dance et du B-Boying, qui va bientôt marginaliser le disco auprès de nombreux jeunes noirs et portoricains des ghettos new-yorkais, s'imposant par exemple à sa place dans les soirées du Renaissance Ballroom (photo ci-contre : breakers à New York au

début des années 1980).

⁶⁵ Parmi les autres DJs majeurs actifs à la fin des années 1970, on peut également citer Frash, Lovebug Starski, Dj Hollywood...



Mais le Break Dance est surtout alors d'une pratique de rue qui va offrir une alternative pacifique aux affrontements violents entre gangs. Les jeunes danseurs comme K-swift ou Crazy legs se réunissent en effet en équipes (les « crews »), comme le *Rock Steady Crew*, *Sal Soul*, *The Bronx Boys*, *The Crazy Commander*, *The Zulu Kings*, entre lesquelles se déroulent des compétitions, les « battles », combats

fictifs chorégraphiés qui ritualisent et subliment la violence réelle des gangs (photo ci-contre : *the Steady Crew*). Ceux-ci entrent d'ailleurs simultanément en déclin, ce qui fait dire à Jef Chang [Chang, 2005] que le Djing et le Break dance ont en quelque sorte pris la succession des gangs moribonds, en fournissant une alternative non violente au besoin d'affirmation et d'activité physique de la jeunesse des ghettos.

Le graffiti se développe à la même époque, malgré la répression dont cet art est l'objet de la part des autorités, effrayées de voir des rames de métro et des immeubles entiers se couvrir de tags et de peintures murales parfois gigantesques. A la première génération des précurseurs tels que Zephyr (photo ci-contre), Lady Pink, Fabel, Lady Heart, Erni, Seen TC5, Doze TC5, viennent bientôt se joindre Phase 2, Riff, Tracy 168, Blade, Kase 2, Seen...



A la mi-1970, le Hip-hop reste presque entièrement cantonné au Bronx (photo ci-contre). Il s'agit encore d'un mouvement spontané, sans préoccupation commerciale ou intellectuelle. Mais il rencontre aussi d'emblée l'hostilité des milieux conservateurs, qui y voient un ensemble d'expressions subversives, dangereuses et violentes : musique assourdissante, danse de voyous, graffitis couvrant les murs des villes de tags énigmatiques et vaguement menaçants... Une méfiance qui n'est évidemment pas sans liens avec la forte répression qui s'abat alors contre les jeunes délinquants des ghettos, noirs pour la plupart. Les prémices de l'opposition frontale entre la contre-culture Hip-hop et les tenants du néo-conservatisme, qui culminera dans les années 1990 avec les polémiques entourant le Gangsta Rap, sont donc déjà en place. Mais il faudra pour cela

qu'auparavant le Hip-hop sorte de son réduit new-yorkais pour se diffuser dans tout le pays. Et les ghettos noirs de Los Angeles vont jouer en la matière, à partir du milieu des années 1980, un rôle crucial.

Straight Outta Compton : Le Gangsta Rap de la côte ouest

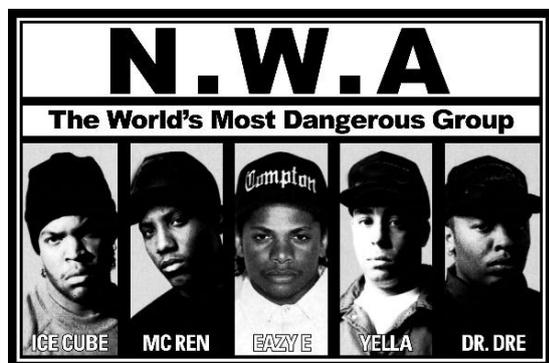


des familles éclatées, des enfants abandonnés à eux-mêmes : triste spectacle qui provoque en retour un sentiment d'injustice et de révolte au sein des populations concernées (photo ci-contre : manifestation à Watts, 1965).

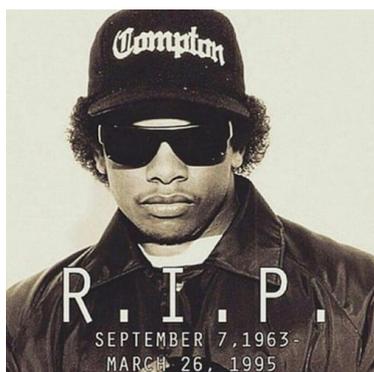
La violence est également omniprésente. Les jeunes noirs ou mexicains se regroupent dans des gangs, comme les *Bloods* et les *Crips*, entre lesquels s'instaure une sorte de guérilla urbaine. Les *Black Panthers*, avec leur mythique dirigeant Eldrige Cleaver, prônent une résistance violente à l'oppression raciale. De terribles émeutes éclatent, comme celles de Watts en 1965 (photo ci-contre). Et la forte répression policière qui se développe alors ne fait qu'alimenter le sentiment de rancœur des jeunes habitants des ghettos.



Une nouvelle forme de Rap apparaît alors, le Gangsta rap, qui reflète cette atmosphère de malaise (Wikipedia (a)). Elle associe, comme le Rap, les nouvelles possibilités d'expression nées de l'électronique et de la manipulation des samples numérisés au vieux fonds d'improvisation, de pratique collective et de défi musical propre aux traditions africaines (cf infra). Mais contrairement



au Rap new-yorkais, musique qui à partir du milieu des années 1970 a exprimé l'aspiration des populations du ghetto à une certaine forme de « vivre ensemble », le Gangsta rap met en scène la réalité sombre et violente du ghetto, la guerre des gangs, le vécu de la discrimination raciale et de la répression policière, et le culte de la richesse ostentatoire lié à la pratique d'activités délictueuses (drogue, racket, proxénétisme...). Un style à la fois plus violent, plus matérialiste et moins idéologique que celui des groupes de Rap new-yorkais (photo ci-contre : le groupe NWA).



Si les prémisses du Hip-hop existaient déjà à Los Angeles dans les années 1970, le véritable acte de naissance du Gangsta Rap « West Coast » date de la seconde moitié des années 1980, lorsque les rappers Ice Cube, Eazy E, DR Dre et Mc Ren fondent NWA, initialement produit par le label *Ruthless records* de Eazy-E (photo ci-contre). Le groupe va connaître un grand succès en 1987 avec le single *Boyz' n the Hood*, qui raconte l'histoire d'un jeune délinquant noir qui prend ses juges en otages⁶⁶, et avec l'enregistrement en 1988 de l'album *Straight Outta Compton*.

Le style Gangsta de NWA suscite rapidement des émules. D'abord sur la côte ouest, avec les rappers Tupac Shakur, Ice T, Too Short, Snoop Dogg (photo-ci-contre)... Mais aussi sur la Côte est, avec Schooly D à Philadelphie, Kool G Rap et Notorious Big à New York ; enfin, dans l'ouest est le sud du pays avec *Geto Boys* à Houston, et, à Miami, *2 Live Crew* produit par *Luke Records*.



Enrichi par ces nouveaux apports, le Hip-hop a déjà considérablement élargi son éventail expressif à la fin des années 1990 : crudité sexuelle de Snoop Dog ou *2 live Crew*, affirmation afro-centrique de *Public Enemy* (photo ci-contre), mise en scène de la violence



criminelle par Scott La Rock (*Criminal Minded*), ou au contraire dénonciation de celle-ci par Dr DRE (*The Chronic*) ou Grand Master Flash (*The message*)... Diffusé par des radios influentes, produit par des majors de la production musicale comme le label *Capital Records*, il rayonne alors déjà vers un public beaucoup plus large que la seule jeunesse noire des ghettos.

Du côté des latinos : du Dem Bow au Reggaetón

A la même époque, un autre genre musical commence à rencontrer un succès croissant auprès de la jeunesse latino : le Reggaetón⁶⁷ (photo ci-contre). Si celui-ci est proche du Hip-hop par ses formes expressives comme par le caractère provocateur de ses paroles, il s'en distingue par contre par l'utilisation de l'espagnol, par des interprétations vocales un peu plus proches du chant, et par des thématiques davantage focalisées sur l'amour et du sexe (voir également encadré 2). Son apparition à Porto-Rico au cours des années 1990 constitue l'aboutissement de plusieurs processus d'évolution musicaux simultanés :



⁶⁶ Un scénario d'ailleurs inspiré de faits réels, l'histoire de l'activiste Jonathan Jackson.

⁶⁷ La suite de ce paragraphe est largement inspirée du livre de Saúl Escalona, [De la Salsa au Reggaetón](#).



- Invention à la Jamaïque, dans les années 1960, du Dub (cf. supra) qui évoluera ensuite avec la naissance dans les années 1980 d'un nouveau style de musique électronique pour la danse, le Ragga ou Raggamuffin.

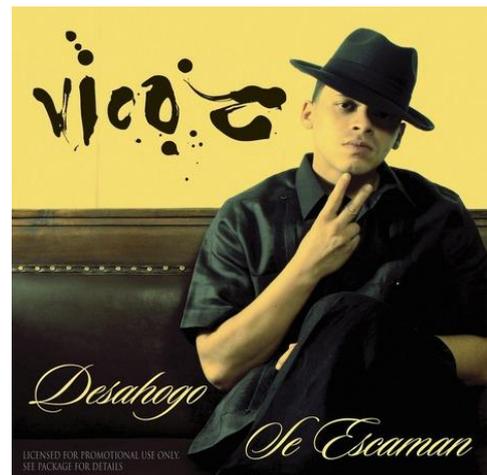
- Développement au cours des années 1970 et 1980 à Panama d'une forme de Reggae chanté en espagnol, avec des artistes tels que Nando Boom, Chico Man, Renato ou Apache Ness. Ceux-ci sont suivis dans les années 1990 par Rodney S. Clark « El Chombo » (photo ci-dessus), qui met au point à Porto-Rico le style dit « Dem Bow », précurseur immédiat du Reggaetón.

- Apparition à New York dans les années 1990 d'un nouveau style de musique mélangeant Hip-hop et

Merengue, le Merenhouse.

L'étymologie du terme Reggaetón lui-même, utilisé pour la première fois par le producteur panaméen Michael Ellis à la fin des années 1980, est controversée. Mais on peut privilégier l'hypothèse qu'il résulte d'une combinaison entre les mots REGGAE et MaraTON de Rap, illustrant ainsi son statut de musique syncrétique, issue de la rencontre d'influences nord-américaines et caribéennes [Wikipedia (b)].

Parmi les précurseurs du Reggaeton portoricain, On peut citer Vico C., El Filosofo, Vernes 13. Apparaissent ensuite les DJ Playero et DJ Nerro avec leurs cassettes underground, puis DJ Nelson Iyero et les rappeurs Daddy Yankee, Master Joe, Frankie Boy, entre lesquels se déroulent de fréquents « Tiraderos » (guerres chantées).



Musique particulièrement bien adaptée à l'animation de soirées de danse tapageuses, permettant à l'énergie juvénile de s'exprimer sans tabous avec ses paroles à caractère souvent sexuel, ce genre va connaître au cours des années 2000 une expansion considérable auprès de la jeunesse latino-américaine, porté par le succès d'artistes comme Don Omar, Tego Calderon, N.O.R.E, Lorna, Ivy Queen ou Daddy Yankee (photo ci-contre).

Une enfance turbulente de contre-culture des marges



ci-contre : B-Boys, Los Angeles, 1992).

Mais en quoi consiste fondamentalement le Hip-hop ? Peut-être simplement en la forme contemporaine d'une longue tradition d'expression, marginale et rebelle, de la population afro-américaine. Ancrée dans la lignée de cette contre-culture, il la révolutionne cependant par l'apport de techniques modernes de manipulation du son et par le rejet désormais explicite de certaines valeurs ou normes de comportement imposées par la société dominante (photo

Cette attitude rebelle, souvent poussée jusqu'à la provocation, a créé autour du Rap une image sulfureuse qui a encore été alimentée par le climat de violence dans lequel évoluaient certains de ses protagonistes (artistes et labels), parfois proches des milieux de la délinquance. Cette caractéristique explique les rejets, les polémiques et les censures dont ce genre a fait initialement – et fait toujours – l'objet. Elle a également pour corollaire direct le fait que la diffusion de cette musique ait au départ emprunté des réseaux marginaux (cassettes semi-clandestines vendues de la main à la main, labels indépendants..) avant d'attirer plus tard l'attention des majors de la distribution du fait de son succès.

Le Hip-hop, héritier moderne d'une tradition de contre-culture noire

Le Hip-hop s'inscrit à la fois dans une tradition ancienne de contre-culture noire et comme le produit de plusieurs ruptures majeures – à la fois sociales, politiques, culturelles et techniques - apparues au cours des années 1970.

L'enracinement dans une tradition de contre-culture noire⁶⁸

Comme toutes les autres formes d'expression noires d'Amérique, le Hip-hop présente de très nettes résonances africaines. Citons par exemple : 1) la pratique collective de la danse et de la musique au sein d'un cercle (*ring shout* africain) dont les participants sont alternativement spectateurs et acteurs ; 2) le système des *call and response*, présents dans tous les musiques d'ascendance afro, depuis le Godspel jusqu'au Son cubain ; 3) la tradition de la provocation théâtralisée et de la surenchère verbale entre les musiciens (boasting, teasing, cutting contests, batailles de fanfares, défis musicaux, ...) ou entre les danseurs. C'est ainsi que les battles » entre B-Boys rappellent par certains aspects les spectacles de bagarre entre jeunes noirs, appelés "battle royal", très répandus dans les années 1930 (photo ci-contre : Crew des « Bouncing Cats », Ouganda, 2010).



⁶⁸ Ce paragraphe est largement inspiré du livre de Christian Béthune, [Le Rap, une esthétique hors-la-loi](#).



Le Rap s'inscrit aussi pleinement dans la tradition de la « outlaw culture » noire, depuis les révoltes d'esclaves jusqu'à la marginalité du ghetto : reprise, sous une forme modernisée, des figures traditionnelles des personnages semeurs de zizanie (Signifying monkey) ou porteurs d'une violence rebelle (Badman) ; culture de la rue et des gangs, avec une mise en valeur de l'argent facile et de la richesse

ostentatoire, signes du succès individuel dans un ghetto aliéné par la pauvreté (photo ci-contre : le groupe de Rap G Unit) ; défis lancés à la machine (hier la piqueuse mécanique, aujourd'hui la machine à rythme), par un homme réduit à ses seules possibilités physiques, dans la tradition des *worksongs* noirs ; obscénité provocatrice s'inscrivant dans une certaine tradition d'indécence du jazz incarnée par exemple par Bessie Smith ; marginalité fréquente des artistes, tenus à distance des circuits marchands et eux-mêmes exposés à une vie de précarité et de violence, voire de délinquance pure et simple : Louis Armstrong, Sidnet Bechet, Charlie Mingus, James Brown (photo ci-contre) furent, parmi beaucoup d'autres, en délicatesse avec la police et la justice à un moment ou à un autre de leur vie.



Quant à la misogynie des paroles, fréquente dans les chansons de Rap, elle s'inscrit peut-être, selon Christian Bétune [op.cit.] dans la lignée d'un vieux fond culturel où la femme noire est toujours



soupçonnée de collaborer sous diverses formes (sexualité dominée, enfanement d'esclaves, pratique de métiers domestiques au contact des maîtres, meilleure réussite scolaire et sociale...) au maintien de la domination du maître blanc... La figure du souteneur noir, le « pimp », devenant alors, dans ce contexte, d'autant plus valorisée qu'elle inverse la relation de domination sexuelle avec le Blanc, qui doit désormais payer l'homme noir pour pouvoir assouvir ses pulsions (photo ci-contre : le rappeur 2 Chainz dans le personnage du « pimp »).

Vu sous cet angle historique, le Rap ne constituerait donc que la forme la plus récente des expressions culturelles de la communauté noire nord-américaine : l'expérience de l'esclavage, du racisme, de la marginalité sociale et de la violence, jointe à l'héritage des modes d'expression d'essence africaine constituant le substrat commun dans lequel seraient nés aussi bien le Jazz que le Hip-hop.



contre : manifestation des Black Panthers à New York dans les années 1970).

Mais le Hip-hop apparaît également comme l'expression contemporaine d'une jeunesse des minorités ethniques – essentiellement noire – exposée à une quadruple révolution : politique, avec le développement de nouvelles formes d'activisme revendicatif ; sociale, avec le climax de la crise des ghettos ; culturelle, avec la transformation des pratiques de loisirs ; et technique, avec l'introduction de nouvelles technologies (électroniques notamment) de manipulation et de création du son (photo ci-

Rupture sociale : la grande crise des ghettos

Les années 1960 et 1970 sont marquées pour la communauté afro-américaine par deux évolutions apparemment contradictoires et en réalité complémentaires. La première c'est un mouvement très réel d'intégration d'une partie de la population noire à la société mainstream, à travers l'accès aux études - facilité par la politique *d'affirmative action* – et la formation d'une importante classe moyenne afro-descendante. Ces « buppies », dont les enfants seront d'ailleurs très vite attirés par le Hip-hop, sont tiraillés entre la fidélité à leur communauté d'origine et l'adhésion aux valeurs de la société dominante dont ils font désormais partie, tout en continuant d'ailleurs à être exposé à un racisme toujours latent. Mais ils s'empressent aussi de quitter en masse les ghettos noirs pauvres où ils sont nés pour se regrouper dans des quartiers plus prospères, comme la « black belt » de Long Island dans la métropole new-yorkaise (photo contre : <http://blackdemographics.com/>)



Le départ de ces classes moyennes contribue d'ailleurs fortement à aggraver, à partir des années 1960, la crise des ghettos noirs, où ne demeurent plus que des populations pauvres désormais dépourvues de modèle d'intégration. Paupérisé, stigmatisés, ces ghettos vont alors être exposé à une explosion de fléaux sociaux : violence, bien sur, mais aussi trafic et consommation de drogue - héroïne, angel dust, freebase et crack, dont les ravages - notamment chez les anciens GIs revenus traumatisés du Vietnam - vont s'ajouter, incarnés par la figure nouvelle du « Junkie », à ceux de l'alcoolisme traditionnel personnifié par le « Wino ». Cette situation s'aggrave encore au cours des années 1980, marquées aux Etats-Unis par un fort accroissement des inégalités sociales (photo ci-contre : addiction au crack).

⁶⁹ Le paragraphe suivant est largement inspiré du livre de Nelson George, [Hip-hop America](#).



Elle induit chez les jeunes un sentiment de révolte qui se traduit à la fois par l'explosion de la délinquance juvénile, par la formation de gangs, par l'adhésion à des contre-valeurs incarnée par des figures respectées d'anti-héros comme le souteneur ou le trafiquant de drogue, et par le développement d'un activisme politique parfois violent (Black panthers...) et teinté de racisme anti-blanc ou anti-asiatique⁷⁰. L'échec des

tentatives de revitalisation des ghettos noirs, s'ajoutant à l'intensité croissante de la répression policière contre les gangs et les trafiquants, qui, à partir de la fin des années 1980 envoie un nombre extraordinairement élevé de jeunes noirs en prison (War on drugs, War on gangs, Opération Hammer, etc.), alimentent tout au long des années 1990 ce climat de ressentiment et de méfiance mutuelle entre communautés (photo ci-contre : détenus dans une prison des Etats-Unis).

Rupture politique : nouveaux mouvements revendicatifs

Cette crise des ghettos et ces difficultés d'intégration de leur jeunesse ont fortement contribué à alimenter le bouillonnement revendicatif qui affecte de manière continue la communauté noire américaine à partir de la fin des années 1950, et dans lequel s'inscrit la culture Hip-hop. Cette mobilisation politique s'articule elle-même autour de trois grandes familles idéologiques :

1) la recherche de l'intégration par l'affirmation des droits civils, dont le militantisme de Martin Luther Kings dans les années 1960, le mouvement anti-apartheid des années 1980 et la candidature de Jessie Jackson à l'investiture démocrate pour les élections présidentielles de 1984 et 1988 constituent des moments forts (photo ci-contre : Jessie Jackson en compagnie de personnalités du Rap) ;



2) Les mouvements activistes proches de la gauche marxiste radicale et tiers-mondiste, incarnés dans les années 1970 par les Black Panthers (avec leur équivalent portoricain les Young Lords) et les figures de Malcom X, Eldridge Cleaver et Angela Davis ;



3) les mouvements nationalistes noirs à connotation plus religieuse, où l'on peut ranger la secte de la Five percent Nation et surtout la Nation of Islam de Louis Farrakhan et sa « One million men march » de 1995 à Washington (photo ci-contre)⁷¹.

⁷⁰ C'est ainsi que les liquor stores tenues par des coréens figurèrent parmi les premières cibles des émeutiers noirs de Los Angeles en avril 1992.

⁷¹ L'influence croissante de ces derniers courants, dont la rhétorique afro-centrique et anti-colonialiste n'est pas exempte de relents antisémites ou misogynes, entraînera d'ailleurs une rupture de l'alliance entre d'une part, les activistes noirs, et d'autre part, les mouvances féministes et les juifs libéraux, qui avait fortement contribué au succès du mouvement des Civil rights dans les années 1960.

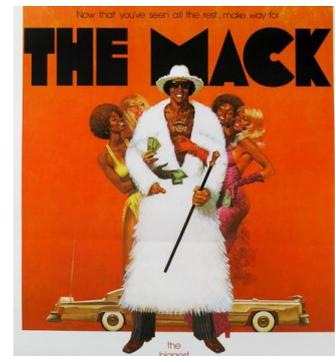
Rupture culturelle : nouvelles tendances de la musique de loisirs



Le Hip-hop est aussi enraciné dans un certain nombre de tendances culturelles qui parcourent la communauté noire à partir des années 1950 :

- La frénésie du Disco dans les années 1970 accentue la marginalisation des musiciens noirs et des expressions propres à cette communauté. La distance se creuse alors entre les productions de l'industrie du disque et les attentes du public noir, au sein duquel se produit une réaction contre le Disco (« disco sucks »). Un espace d'opportunité s'ouvre donc pour une nouvelle forme d'expression, incarnée en particulier par James Brown. Le Rap va s'y glisser dans la brèche ainsi ouverte par le Funk, redonnant ainsi une visibilité à la musique noire (photo ci-dessus : James Brown en concert).

- Mais avant même l'apparition du Rap, d'autres courants le préfigurent puis l'accompagnent, comme les films de blaxploitation des années 1970 (Shaft, The Mack..) qui affirment l'identité du mâle noir, souvent portraituré en anti-héros (voyou, souteneur, trafiquant) ; ou encore la musique Funk, qui influence profondément la culture Hip hop naissante, tant du point de vue musical (breaks des chansons de James Brown largement utilisées par les Dj) que de la danse (imitation des mouvements scéniques de « Mister Dynamite » par les premiers breakers).



- Le développement des discothèques à partir des années 1950 a entraîné un déclin des « Live bands » au profit des DJs, promus au rang d'animateurs-vedettes des soirées. Vers 1975, on compte environ 2000 discothèques aux Etats-Unis. Les Djs y développent des formes d'animation nouvelles - mixing, prise de parole pour présenter ou accompagner les chansons, sampling... – qui vont ensuite jouer un rôle important dans le Hip-hop.

Rupture technologique : nouvelles techniques de production du son



L'apparition du Hip-hop est en effet, comme on l'a vu plus haut, indissolublement lié à la mise au point des sound systems et à l'utilisation des tables de mixage (photo ci-contre : le rappeur Timbaland). Quelques années plus tard, le développement des technologies numériques et des logiciels de fabrication du son ouvriront des perspectives encore élargies dans deux domaines principaux : 1) la montée en puissance du sampling permettant la mise en point de « rifts » de plus en plus élaborés ; 2) la démocratisation de l'acte de création du son, qui entraîne une multiplication des « producteurs » indépendants, notamment dans le cas du Reggaeton (Pitbull, Lunny tunes, DJ Dany el Boricua...).

Le Hip-hop comme musique de contestation agressive et clivante



Musique contestataire et transgressive, le Rap⁷² a suscité en retour de fortes critiques, non seulement de la part des milieux conservateurs hostile à son amoralité et à ses appels à la violence, mais aussi de certains milieux libéraux alertés par certaines de ses dérives racistes, antisémites, homophobes et sexistes.

Une musique rebelle et contestataire⁷³

Si le Hip-hop s'inscrit dans la tradition des musiques noires américaines des marges, l'une de ses grandes nouveautés tient à sa posture revendicative et d'affirmation identitaire. De nombreux artistes de Jazz avaient en effet intériorisé leur statut d'infériorité vis-a-vis de la société blanche, acceptant d'amodier dans leur expression ce qui pouvait choquer celle-ci et donc gêner leur acceptation par le grand public. Le Rap revendique au contraire son caractère transgressif comme la marque d'un refus désormais revendiqué d'accepter des règles du jeu permettant à l'oppression supposée de se perpétuer (illustration ci-contre : le rappeur Notorious Big).

Pourquoi, en effet, respecter les valeurs d'honnêteté et de bienséance d'une société qui vous oppresse à la fois racialement et économiquement ? Pourquoi ne pas revendiquer la violence et la délinquance comme un moyen radical de contester l'ordre établi par les Blancs ? Pourquoi bannir l'obscénité si celle-ci fait vendre, et que l'argent est justement la condition de l'émancipation de l'homme noir par rapport à l'esclavage, social ou juridique, imposé par le maître blanc ? Pourquoi accepter la religion de l'homme blanc si celle-ci n'a été qu'un moyen d'aliéner l'homme noir pendant toute la période ténébreuse de l'esclavage ? Pourquoi ne pas subvertir une société qui vous oppresse depuis toujours par une violence à la fois délinquante et révolutionnaire, expression enfin ouverte d'une rage et d'un sentiment d'injustice refoulés depuis des siècles ? En ce sens, l'attitude provocatrice du rappeur peut être considérée comme une réaction d'affirmation du jeune mâle noir, confronté à la menace permanente d'une perte d'estime de lui-même face à une société qui le rejette et l'humilie (photo ci-contre : le rappeur Ice Cube).



⁷² J'utilise ici le terme « Rap » pour désigner l'aspect musical du Hip-hop, plus particulièrement dans sa dimension vocale.

⁷³ Ce paragraphe est largement inspiré du livre de Christian Béthune, [Le Rap, une esthétique hors-la-loi](#).

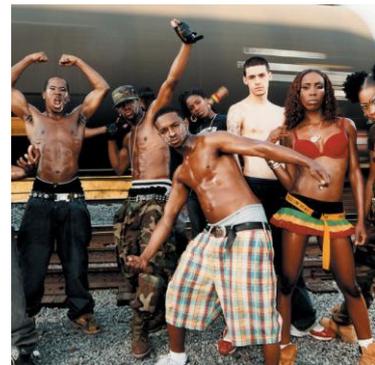


L'émergence du Hip-hop constitue donc une composante importante du mouvement d'auto-affirmation noire qui prend de l'ampleur aux Etats-Unis au cours de la seconde moitié du XXème siècle :

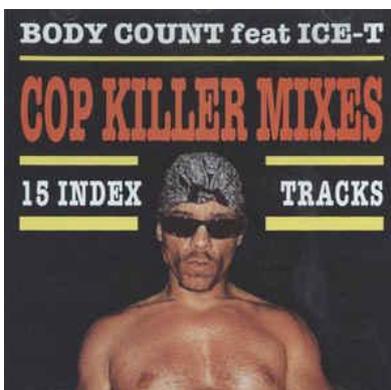
- Ses paroles transgressives redonnent une visibilité à ce sous-prolétariat noir du ghetto à l'existence habituellement occultée. Elles mettent en scène, tout particulièrement dans leur version « Gangsta rap », la revendication explicite d'une contre-société et d'une contre-culture reposant sur la subversion des valeurs. Les gangsters, trafiquants, racketeurs, gangsters et proxénètes sont désormais considérés comme des figures positives, la délinquance et la violence des gangs de ces anti-héros devenant un défi jeté à la loi des Blancs (photo ci-contre : le rappeur Lil Boosie). Les valeurs de la morale dominante sont tournées en dérision par des paroles au contenu explicitement obscène et violent, provoquant des scandales qui ne font qu'ajouter à leur notoriété et à leur succès commercial. Tout cela sur fond d'un nationalisme noir revendicatif, parfois teinté de racisme, et où la référence à la religion musulmane, vue comme un refus de l'ordre religieux imposé par les anciens maîtres, est fréquente...

- Sa musique, martelée sur des rythmes violents et répétitifs, apparaît elle aussi comme une contestation radicale de l'esthétique suave et mièvre des balades romantiques destinées au public mainstream.

- Quant à la danse, elle exprime, par son agressivité et ses mouvements saccadés, la violence latente et le stress du ghetto (photo ci-contre : extrait du film *Rize*).



Une musique clivante qui attire des critiques de tous bords



Musique transgressive et souvent brutale, le Hip-hop a suscité de violentes critiques que l'on peut regrouper autour quatre thèmes principaux : apologie de la violence, dérives racistes ou sexistes, obscénité, pauvreté musicale et littéraire. En voici, livrés en demi-frac, quelques exemples :

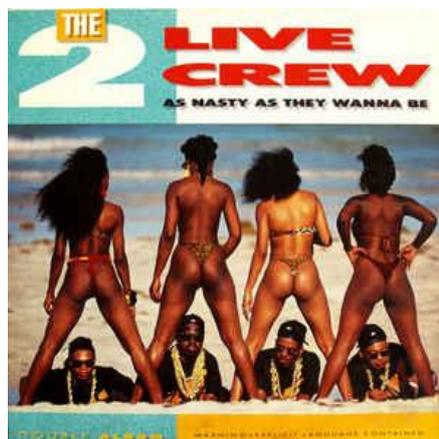
- *Apologie de la violence.* ICE Cube a décrit, en terme particulièrement crus, dans *Amerikkka's most wanted*, la réalité violente du ghetto. Ice T, avec son thème *Cop killer*, a été accusé d'inciter au meurtre de policiers. Le Groupe NWA a également été la cible de nombreuses attaques pour la violence et le sexisme de ses textes. Enfin, dans un registre connexe, on a reproché au film *Do the Right Thing* de Spike Lee d'idéaliser la violence et d'attiser les conflits interraciaux.



- *Dérives racistes et antisémites.* le groupe *Public Enemy*, dirigé par Chuck D, diffuse un discours afrocentrique souvent agressif, fondé sur la critique radicale d'un système social considéré comme dominé par les Blancs. Les propos antisémites récurrents de Professor Griff, membre de *Public Enemy*, ont en particulier suscité des polémiques et provoqué une crise au sein du groupe en 1989. Quant à Sister Souljah,

porte-parole de *Public Enemy* (photo ci-contre), elle a été critiquée par Bill Clinton lui-même, au moment des émeutes de Los Angeles en 1992, pour le racisme anti-blanc et les appels à la violence supposés de certaines de ses déclarations.

- *Machisme et sexisme.* Le Rap, comme d'ailleurs le Reggaetón, est un milieu machiste, dont la plupart des interprètes sont des hommes. Mais surtout, ses textes sont accusés de véhiculer une vision sexiste de la femme, réduite au rôle d'objet de plaisir. Ils ont ainsi suscité la colère, non seulement des milieux conservateurs, mais aussi de certaines féministes. Angela Davis en particulier, a violemment critiqué, dans les années 1990, le sexisme des groupes de Rap comme NWA.



- *Atteinte aux bonnes moeurs.* L'album *As nasty as they Wanna be*, du groupe *2 live Crew* (photo ci-contre), a été interdit en 1990 dans certains Etats des EU pour obscénité.

Dans les années 1990, Delores Tucker, femme politique démocrate de Pennsylvanie, et ancienne militant du mouvement des Civil rights, a mené une active campagne contre le Gangsta rap, accusé de pornographie et d'incitation à la débauche.



Quant au Reggaetón, dont beaucoup de textes (comme ceux de Daddy Yankee dans *Barrio Fino*) font explicitement allusion au sexe, il a été l'objet dès son apparition à Porto Rico dans les années 1990 d'une longue série de polémiques et de censures. Par exemple, en 1992, la sénatrice de l'état de Porto Rico Velda Gonzales a proposé de l'interdire complètement du fait de la vulgarité des textes et des vidéos de Don Omar ou Daddy Yankee. A la fin des années quatre-vingt- dix, écouter le disque de Reggaeton de DJ Blass qui incluait diverses chansons parlant de sexe pouvait coûter à un simple citoyen une amende de 50 dollars à Porto Rico [Escalona, 2016]. Enfin,

en 2012, les autorités cubaines ont voulu bannir des médias nationaux les chansons « contraires au bon goût », appartenant pour la plupart au répertoire du Reggaetón et de sa variante locale le Cubaton [Chavez, 2012].



Manque de créativité musicale et pauvreté des paroles. Musique créée par un simple remixage de titres existants, avec des séquences rythmiques parfois très longues et répétitives, le Rap a été critiqué pour son manque de créativité artistique. Certaines des attaques les plus virulentes sont d'ailleurs venues de musiciens de Jazz noirs, comme Mtume, ancien membre des

formations de Miles Davis. Cette musique a également donné lieu à de nombreux contentieux juridiques avec les auteurs originels des titres « Samplés », qui estimaient que leurs droits d'auteur étaient lésés. Le Reggaetón a lui aussi été critiqué par beaucoup de latinos pour sa pauvreté musicale et littéraire, dont le tube *Gasolina* de Dandy Yankee (photo ci-contre) constituerait selon ses détracteurs, avec son gimmick « Dame mas Gasolina » répété *ad nauseum*, un affligeant exemple.

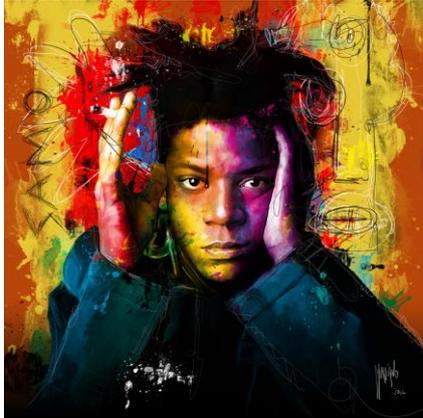
Ces polémiques et ces procès ont contribué à alimenter l'image sulfureuse du Rap. Celui-ci a pu voir de ce fait sa diffusion freinée auprès du grand public, comme en témoigne par exemple la prise de distance des « majors » de la distribution musicale nord-américaine vis-à-vis de cette forme d'expression à la fin des années 1990. A l'inverse, les artistes de Rap ont aussi tiré parti de la publicité liée aux polémiques qu'il suscitait pour doper leur ventes, comme le montre l'énorme succès de l'album *As nasty as they Wanna be* en dépit de la censure dont il a été l'objet. Plus généralement, ils ont joué sur leur image « rebelle » et provocatrice pour attirer les faveurs d'un public jeune et volontiers transgressif... au risque d'enclencher ainsi une forme d'escalade dans l'outrance.

Mais le Rap a aussi ses défenseurs, comme Jeff Chang ou Nelson George, qui répondent point par point aux critiques dont il a été l'objet [Chang, 2005 ; George, 2005]. Résumons leur argumentation : La violence de NWA ? Elle ne ferait que refléter la réalité du ghetto. Les rappeurs se seraient d'ailleurs eux-mêmes impliqués dans la lutte contre la violence, avec par exemple l'album collectif *Stop the violence*, enregistré en 1988. Les dérives racistes ? Les paroles de Sister Souljah auraient été sorties de leur contexte et mal interprétés. Le sexisme ? Le très fervent public féminin de *2 Live Crew* ne semble pas beaucoup s'offusquer de la crudité de ses textes, et la présence des femmes artistes s'accroît progressivement dans le milieu du Rap, avec l'arrivée de Queen Latifah, Mey Vidal, Adassa, La Sista, Glory, Alicia Kays, Ivy Queen (photo ci-contre)... Le repli sur des valeurs rétrogrades et machistes ? Après avoir été initialement choqués par le Gangsta Rap de NWA, certains activistes noirs historiques auraient finalement reconnu cette musique comme l'expression contemporaine de la révolte des sans-voix contre l'injustice et le racisme. Le manque de créativité musicale ? Chaque génération d'artistes utilise au mieux les technologies de son époque, et leur talent peut s'exprimer aussi bien par l'utilisation d'un logiciel de sampling que par une improvisation instrumentale⁷⁴ ...



⁷⁴ J'ajoute, à titre personnel, que la chanson *Gasolina* me plaît beaucoup malgré de côté effectivement un peu « cheap » de ses paroles.

Un milieu violent, sans être pour autant contrôlé par le crime organisé



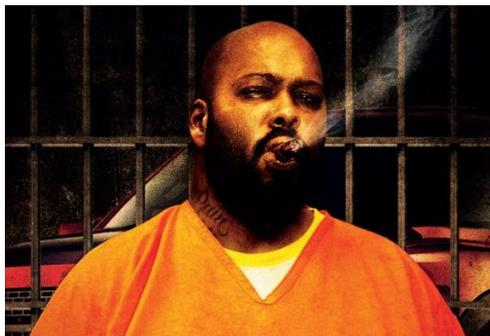
Corollaires de leur posture provocatrice, les artistes de Rap sont fréquemment impliqués dans des affaires à caractère délictueux ou criminel :

- *Problèmes récurrents liée à l'utilisation de la drogue.* Le graffeur Jean Michel Basquiat (photo ci-contre) meurt d'une overdose en 1988. Le rappeur Easy E meurt en 1995 du Sida.

- *Démêlés fréquents avec la police et la justice* (port d'arme illégal, trafic de drogue, attaque à main armée, assassinats, etc.). Easy E a été dealer avant de lancer son label *Ruthless records*, producteur de NWA. Le graffeur Michael Steward est

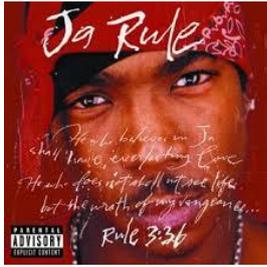
abattu par la police new yorkaise en 1983. De très nombreux rappeurs, comme Gucci Mane, Max b, C-Murder, B.G., Shyne, parmi beaucoup d'autres, ont fait des passages par la prison ou sont actuellement incarcérés [Aurélien, 2015].

- *Implication dans des actes de violence dont ils souvent sont eux-mêmes victimes.* Notorious Big et Tupac Shakur (Illustration ci-contre) ont par exemple été assassinés (respectivement en 1996 et 1997) dans le contexte de la rivalité qui opposait à l'époque les Raps des côtes ouest et est des Etats-Unis. Les dirigeants des labels *Death Row Records* et *Ruthless Records* se sont violemment menacés et même physiquement affrontés pour le contrôle de certains artistes de la côte ouest comme DR Dre. La tournée 1988 du groupe Run DMC s'est accompagnée d'une explosion de violence, qui culmina par une bataille rangée entre gangs à l'occasion de l'un de ses concerts à Los Angeles.



Peut-on pour autant parler de l'existence de lien organique entre les milieux du Rap et ceux du crime organisé, comme ce fut par exemple le cas pour le Jazz dans les années 1920 ? Certes, la frontière apparaît parfois bien poreuse entre Rap et activités délictueuses. Certes, le public des concerts recourt très volontiers à la consommation de drogues. Certes, des rappeurs comme Notorious Big avec son groupe *Junior Mafia*, expriment une forme d'empathie pour les gangsters dont ils imitent

volontiers les attitudes et les comportements violents. Certes, plusieurs propriétaires de labels indépendants de Rap, comme Easy E ou Suge Knight, directeur du Label *Death Row* (photo ci-contre), ont un « criminal record » chargé. Et à Medellin, capitale colombienne du Reggaetón, les rappeurs entretiennent des liens plus que troubles avec les narcotrafiquants, tandis que les producteurs donnent régulièrement des dessous de table, dites « payolas » aux Djs de radio pour qu'ils diffusent leurs chansons.



Mais, globalement, on a plutôt affaire à des artistes au comportement personnel déviant ou à de petits entrepreneurs aux méthodes brutales et aux relations louches⁷⁵ qu'à un réseau criminel organisé, comparable à la mafia nord-américaine des années 1950, avec sa mainmise très structurée sur la Havane. Quant aux marchés de masse, ils restent contrôlés par les majors de la distribution musicale, ce que Nelson George appelle « the permanent industry » : une mafia, peut-être, mais en tout cas parfaitement légale... (photo ci-contre : le sulfureux rappeur Ja Rule, distribué par Universal Music).

N'oublions pas d'ailleurs que les ghettos du Bronx ou de Compton, berceaux du Hip-hop, sont chacun situés, tout stigmatisés qu'ils soient, à quelques miles des plus puissantes entreprises de loisirs et de production musicale du monde. Et donc dans une position a priori favorable pour bénéficier de leur appui, sans avoir à passer par la case « mafia » comme ce fut le cas pour le Jazz dans les années 1920 et 1930.

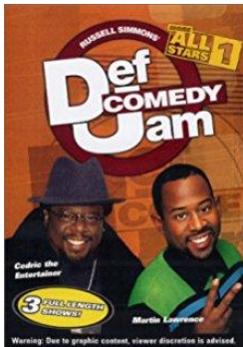
Des labels indépendants au marketing de masse

Il faudra cependant plusieurs années pour que la grande industrie de la production musicale commence à s'intéresser au Rap, une fois constaté son succès naissant auprès du public. Au début des années 1970, en effet seuls quelques directeurs de petits labels indépendants et esthètes d'avant-garde, d'origine souvent noire ou juive, s'impliquent dans la diffusion du Hip-hop.



Les débuts : labels indépendants et artistes d'avant-garde.

Les labels indépendants et le Rap. A New York, le Label *Sugar Hill Company*, dirigé par Joe et Sylvia Robinson, est le premier à surfer sur la mode naissante du Hip-hop en produisant en 1979 le premier album de Rap, *Rapper's Delight* (photo ci-dessus). Il comptera ensuite à son catalogue de nombreux autres artistes, comme *Grandmaster Flash et the Furious five*, *the Treacherous three*, etc. Deux ans plus tard, Tom Silverman, directeur du label indépendant *Tommy Boy*, convainc Afrika Bambaataa de réaliser son premier vinyl : ce sera *Planet Rock*.



Russel Simmons et Rick Rubin fondent ensuite, en 1984, le label *Def Jam Records*. Celui-ci va jouer un rôle important dans la popularisation du Rap, en produisant des groupes comme *Public Enemy*. Infatigable découvreur de talents et de nouvelles formes expression, Russel Simmons a également produit un show télévisé itinérant consacré au Hip-hop, le *Def Comedy Jam*.

Enfin, le *Label Jive Records*, fondé en 1986 par l'entrepreneur juif Barry Weiss, a également promu de très nombreux artistes de Hip-hop, comme Moe Dee, Too Short, Philly, KRS One...

⁷⁵ Et, malheureusement pour eux, à l'existence souvent assez brève.



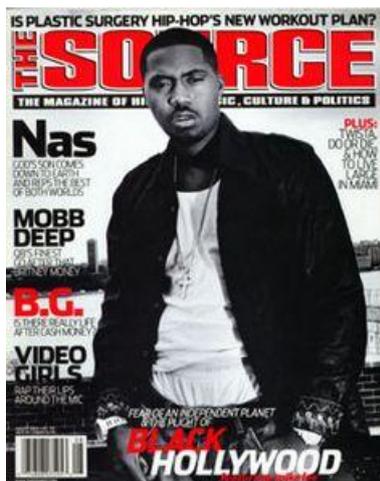
L'avant-garde artistique et le grafitti. A la fin des années 1970, les artistes d'avant-garde new-yorkais commencent à s'intéresser à l'une des expressions du Hip-hop : le grafitti, vu comme un art anti-establishment. Le tagger Fab Five Freddie (de son vrai nom Frederick Brathwaite, photo ci-contre) organise alors les premières expositions de grafitti. Il va ainsi enclencher une mode (passagère) pour cette forme d'expression, où s'illustre tout particulièrement Jean-

Michel Basquiat, mais aussi Dondi, Lady Pink, Phase 2, Rammellzee, etc. A la même époque, l'agent artistique britannique Malcom Mc Laren, passionné par les cultures alternatives et promoteur de la musique Punk, contribue également à la diffusion d'un Hip-hop qu'il dénature cependant par une folklorisation intempestive [George, 2005].

Au début des années 1980, sont tournés les premiers longs métrages sur le Hip-hop. Henry Chalfant réalise en 1983 avec Tony Silver le documentaire *Style Wars* essentiellement consacré au grafitti⁷⁶. Charlie Ahean tourne en 1984 le docu-fiction *Wild Style*, abordant tous les aspects du Hip-hop (photo ci-contre). La même année, Stan Lathan réalise le premier véritable film de fiction ayant pour toile de fond l'univers du Hip hop, *Beat Street*, tourné en 1984 (cf. encadré 1). Très largement focalisé sur la danse, il contribuera à déclencher une mode du B-Boying dans tous les Etats-Unis.



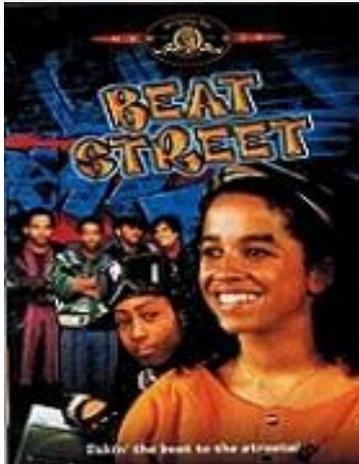
Les night-clubs et les B-boys. Le B-Boying commence également à se diffuser hors du Bronx grâce à l'intérêt des night-clubs « branchés » de Manhattan. Au cours des années 1980, le Hip-hop est dansé et joué dans les clubs du New York Downtown, comme le *Negril* et surtout le *Roxy* à Chelsea, où viennent danser beaucoup de jeunes blancs. S'y produisent les plus grands hippeurs de l'époque, comme Grand Wizard Theodore, Grand Master Flash and the Furious Five, Afrikka Bambaataa and Africa Islam...



Les journalistes et les revues. A partir de la fin des années 1980, commencent également à se créer des revues de Hip-hop. La première est *The Source* en 1988 (photo ci-contre), suivie en 1993 par *Vibe*, qui connaît un grand succès tout en donnant du Hip-hop une vision plus cérébrale et esthétisante. Au cours des années 1990, la fameuse revue new-yorkaise *The Village Voice* commence également s'intéresser à ce genre, tandis que de nombreuses revues régionales fleurissent un peu partout aux Etats-Unis.

⁷⁶ Il publie également l'année suivante avec Martha Cooper un livre de photos sur le grafitti, *Subway art*.

Encadré 1 Beat Street



Dans le ghetto dégradé du Bronx, un chaleureux petit groupe de jeunes, noirs et hispaniques, est réuni par une passion commune pour le Hip-hop : Kenny (Guy Davis) est DJ, son petit frère Lee (Robert Taylor) est breaker, Ramon (Jon Chardiet) est taggueur. Un soir, au night-club *Roxy*, Kenny rencontre Tracy (Rae Dawn Chong), une chorégraphe venue de Manhattan Downtown. C'est le début d'une relation orageuse. Mais le destin va tragiquement frapper...

Ce film réalisé en 1984 constitue à ma connaissance le premier long métrage de fiction abordant le Hip-hop dans toutes ses dimensions (Djing, Rapping, Breaking, Graffiti). Le fameux film *Style Wars*, réalisé un an plus tôt, était en effet plutôt un documentaire consacré à l'art du graffiti.

Il y a un je ne sais quoi d'un peu trop bien léché dans ce film qui ne parvient pas totalement à rendre compte du caractère âpre et transgressif de la culture Hip-hop de l'époque et de la difficulté de vivre dans le ghetto. Bien sûr, les rues du Bronx dans lesquelles se promènent nos héros sont visiblement défoncées, les immeubles abandonnés ou squattés dans lesquels ils organisent leurs soirées clandestines sont dûment décatis, les souterrains du métro dans lesquels les bandes de breakers se défont sont incontestablement étouffants. Mais tout cela garde un côté propre et gentillet d'où sont gommées les aspects les plus déplaisants des fléaux sociaux dont souffrait alors – et dont souffre toujours – le Bronx : violence, racisme, misère et drogue. Et même lorsque l'un des personnages est tué par accident au cours d'une bagarre, le film ne parvient pas à nous faire vraiment ressentir la montée de violence qui conduit à cette issue tragique. L'un des grands spécialistes du genre, Nelson George, estimait de ce fait dans son livre [Hip-hop Amérique](#) qu'il avait en partie échoué à rendre compte de l'esprit rebelle du Hip-hop et de l'atmosphère de marginalité du ghetto, lui préférant d'autres longs métrages plus récents, comme *Boy'z n the hood*, *Menace II society*, *The show* ou *Ball Hoop Dreams*.



Ceci dit, *Beat Street* est aussi plein de qualités. Il nous permet tout d'abord d'apprécier dans des scènes d'anthologie quelques-uns des artistes de Hip-hop les plus talentueux de l'époque, comme Le DJ Afrika Bambaataa avec les *Soulsonic force* et le *Rock Steady Crew*, le DJ Grand master flash avec le MC Melle Mel et les *Furious Five*, le trio *The Treacherous three*, le groupe de breakdancers *New York City breakers*... Le DJ Kool Herc, vénéré par tous comme le fondateur du

genre, fait même une brève apparition. Nous pénétrons également dans ce qui fut au cours des années 1980 le temple du Hip-hop à Manhattan Downtown, jouant un rôle décisif dans sa diffusion hors de son berceau du Bronx : le night-club *Roxy* de Chelsea. Le film nous fait enfin comprendre le caractère multiforme de la culture Hip-hop, associant musique, danse et graffiti.



Quant à la relation difficile entre Kenny et Tracy, elle fait assez bien ressentir le gouffre social et culturel qui, malgré toute leur bonne volonté et leur attirance mutuelle, sépare les hippeurs instinctifs du ghetto des artistes d'avant-garde « branchés » du New-York downtown.

Ce film constitue donc le témoignage important d'une époque, qu'on pourra regarder avec intérêt, malgré ses limites, comme une première introduction à un genre qui a bouleversé le paysage de la culture populaire nord-américaine et même mondiale au

cours du dernier demi-siècle.

Beat Street, film musical de fiction réalisé par Stan Lathan, 104 minutes, 1984. Pour visionner le film en version intégrale, cliquez sur : [Beat Street](#)

L'intérêt tardif des majors

Au cours des années 1990, le Hip-hop se diffuse dans tous les Etats-Unis, s'imposant progressivement comme un phénomène de masse.

Il commence alors à susciter l'intérêt des majors de l'industrie du disque et les grands distributeurs, appâtés par ce marché « de niche » en croissance, dont on se rend compte qu'il attire désormais aussi le public des jeunes blancs.



En 1986, est par exemple créé par Andre Harrell, le Label Uptown (photo ci-dessus). Celui-ci, qui sera bientôt très lié à MCA, cherche à faire évoluer le Hip-hop pour le rendre plus acceptable par le public mainstream, à travers la création de musiques ou de rythmes dits « crossover ». Il découvrira par exemple Teddy Riley (photo ci-contre), qui crée un genre de rappeur bien habillé, élégant, susceptible de plaire au public mainstream, et embauchera également le multi-talentueux Sean Combs (cf infra). La transformation du Hip-hop en industrie des loisirs de masse est en marche...

Une transformation inachevée en loisir de masse



Au cours des années 1990 et 2000, le Hip-hop (ainsi d'ailleurs que son alter ego latino le Reggaetón) rencontre un succès croissant, aussi bien auprès du public américain – toute origines désormais confondues – qu'à l'international, où il s'impose comme un style d'expression planétaire auprès de la jeunesse un monde entier. Mais cette expansion va prendre des formes quelque peu paradoxales. D'un côté, il devient, au moins partiellement, un produit de l'industrie des loisirs, soumis aux mêmes logiques commerciales que n'importe quelle autre musique de variétés. Il épouse même souvent, jusque dans leurs excès, les valeurs de la société de consommation,

promouvant des modes vestimentaires, des marques, et vantant un style de vie reposant sur consommation ostentatoire de richesses et de plaisirs (photo ci-contre : publicité du groupe Run-DMC pour Adidas).

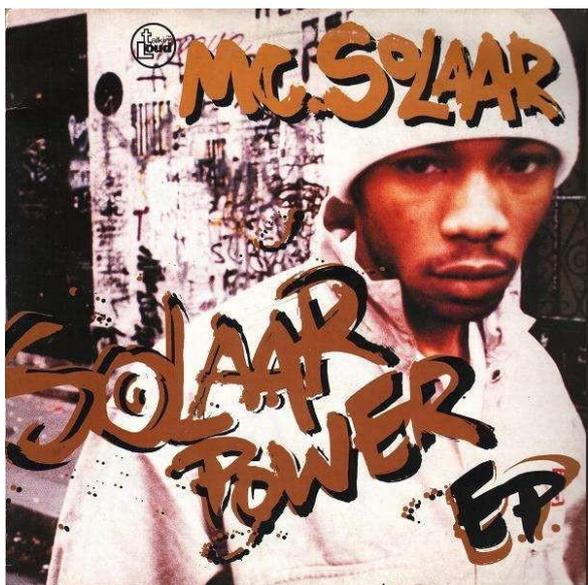
Le Hip-hop comme le Reggaetón recouvrent également un éventail de plus en plus large d'expressions, allant d'attitudes transgressives parfois instrumentalisées à des fins commerciales à une contestation violente et radicale de l'ordre établi, en passant par des formes plus assagies de musique de loisirs ou par un rapprochement avec d'autres styles musicaux comme la Salsa.

Le succès national et international

Au cours des années 1990 et 2000, le Hip-hop connaît une très large diffusion, s'imposant, aux Etats-Unis comme à l'étranger, comme une culture de référence pour toute une génération :

- Aux Etats-Unis, il sort de son ethnocentrisme noir pour atteindre un très large public multiethnique. Il devient de ce fait un facteur de déségrégation culturelle et de rapprochement des jeunes de diverses origines, exerçant son influence sur les comportements et les idées de toute une génération. Il affectera également de nombreux autres aspects de la culture populaire du pays, comme le cinéma où les rappeurs font des apparitions désormais fréquentes. Ce sera par exemple le cas de Ice Cube, Ice T, Tupac Shakur, Queen Latifah, LL Cool J et surtout Will Smith, ancien rappeur de charme au look de « gendre noir idéal », qui bifurquera vers le 7ème art avec le succès que l'on sait (photo ci-contre). Le Hip-hop lui-même constitue désormais un sujet cinématographique récurrent, à travers des oeuvres comme *Menace II society*, *The show*, *Hoop Dreams*, le documentaire *Rize*, ou les films de « Black Pulp fiction » (*Sugar Hill*, *New Jack City*, etc.).





- Simultanément, le Hip-hop s'internationalise.

Le premier coup d'envoi est donné en 1982 par la tournée en Europe de la compagnie *New York city Rap* avec Afrika Bambaataa et son Rock Steady Crew, Fab 5 Freddy....

Au cours de la décennie suivante, il prend pied sur le Vieux continent (en France avec NTM, Minister Amer, MC Solaar), au Japon (sous le nom de J Rap), en Afrique...

Dans les années 2000, il est déjà devenu une véritable musique globale, incarnation de la

culture juvénile du monde entier, avec son aspiration à bousculer le statu quo et combattre les injustices, créant par-delà les frontières un lien entre les diverses communautés nationales de ses pratiquants (photo ci-contre : Mc Solaar).

- De son côté, le Reggaetón portoricain triomphe auprès de la jeunesse latino-américaine. Il arrive d'abord en République Dominicaine, puis sur le continent sud-américain, en Colombie, au Vénézuéla, au Guatemala ou encore au Pérou, où il prend le nom de « musique perreo ». Une expansion qui s'accompagne d'une floraison de nouveaux talents, comme Ivy Quenn, Baby Rasta & Gringo, Don Cheniza, Master Jo, Doble impacto, Cuarto Poder (photo ci-contre).



A Cuba, il fusionne avec les rythmes locaux pour prendre le nom de Cubaton. Celui-ci sera initialement incarné par le groupe Orishas, Blad MC, Candyman, qui seront suivis après 2000 par El Medico, Tecno Caribe, Triangulo Oscuro, Maxima Alerta, Pendilla X, Chapa C, Baby Lores & El Insurrecto, Gente de Zona, Eddy-K (photo ci-contre).

La fièvre du Reggaetón gagne ensuite l'Europe, y débordant rapidement les cercles restreints de la jeunesse latino-américaine pour gagner les faveurs du public autochtone...

La prise en main par l'industrie des loisirs

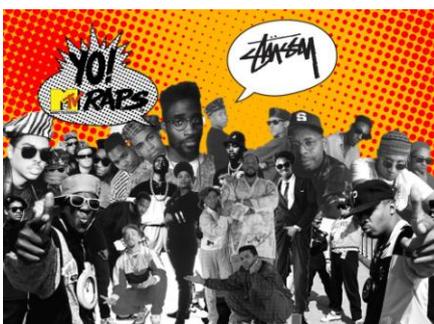


Le Hip-hop et le Reggaeton se sont simultanément transformés en produits de loisirs, fabriqués et distribués par des entreprises dont l'agenda artistique est souvent largement dicté par des considérations commerciales. Plusieurs faits convergents témoignent de cette évolution :

- *La sociologie du milieu artistique du Hip-hop s'est transformée.*

Les idéalistes bohèmes des débuts, comme Kool Herc, ont peu à peu été remplacés par des hommes d'affaires prêts à tout pour gagner de l'argent. La distribution musicale s'est concentrée, avec la disparition de nombreux labels et distributeurs locaux. A la suite de rachats successifs, le catalogue des labels précurseurs *Def Jam* et *Sugar Hill* sont par exemple tombés tous deux dans l'escarcelle de Universal Music Group (photo ci-contre : le siège d'UMG à Los Angeles). Quant aux radios de Hip-hop pionnières de la côte ouest, comme KYLD et KMEL, elles ont été rachetées par de grandes chaînes au cours des années 1990. Selon Nelson George (Op. cit.), ce mouvement de concentration de l'industrie des media se serait accompagné d'une perte de curiosité et de vitalité culturelle, d'une standardisation et un appauvrissement des programmations musicales, avec des playlist moins larges et ouvertes, diffusant surtout des hits [George, Op. cit., 2005].

- *Les artistes et les styles se sont transformés en produits.* Le Hip-hop a désormais ses vedettes starisées, aux activités polyvalentes, à l'exemple de Sean Combs (rappeur, producteur, acteur, designer de mode, photo ci-contre...), ouvrant pour leurs fans un cycle d'achat sans fin : CD, DVD, spectacle, vêtements, etc. Comme le dit Nelson George [op.cit.] « Les artistes de Hip-hop deviennent des commodités qui permettent de vendre d'autres commodités ». Quant aux nuances stylistiques, elles tendent à devenir autant de « produits différenciés » dans la marketing-mix de de l'industrie des loisirs : artistes « tous publics », « conscious rapper », etc.



- *La vidéo a contribué à créer une forme de vedettariat artificielle.* Les clips vidéos, comme celui resté célèbre, de *Boyz n the hood* ont en effet joué un rôle important, à partir des années 1990, dans la popularisation du Hip-hop. D'abord réalisés avec des moyens semi-artisanaux et des budgets limités, ils furent au départ diffusés dans des émissions de télévision spécialisées comme *Rap City* ou *Yo ! MTV Raps !* (photo ci-contre). Ils ont vu ensuite leurs budgets augmenter rapidement, tandis que leur diffusion

s'élargissait. Ils ont joué un rôle décisif pour faire émerger certains artistes nouveaux, à l'exemple du groupe Run-DMC. Mais en même temps, ils ont induit des dérives, en télésopant parfois promotion des artistes et des modes vestimentaires. Ils ont aussi artificialisé le Rap en l'éloignant de la scène et en dévaluant la performance live : désormais, un artiste de Rap, peut en effet parvenir au succès grâce à une vidéo réussie et peut-être dopée par des effets artificiels, avant d'avoir été véritablement ovationné par un public, comme ce fut le cas du groupe *Kris Kross* au début des années 1990 [George, Op. cit., 2005].



Le discours même du Hip-hop tend à diffuser une idéologie du succès matériel et de la jouissance ostentatoire. Le Rap, comme le Reggaetón, valorisent l'argent, le succès, la richesse, incarnés par les vêtements de marque, les voitures de sport, et les attirails bling bling : chaînes, piercings, gourmettes, lunettes de soleil, casquettes flashy, bagues de

toutes sortes, etc. photo ci-contre : le rappeur Birdman et sa Bugatti à 2 millions de dollars).

Quant aux interprètes, ils font fréquemment référence dans leurs textes à leur propres succès commerciaux, au nombre de copies vendues de leur dernier album, etc.

- Le Hip-hop est ainsi aussi devenu, à travers le « lifestyle » cliquant qu'il promeut, un vecteur de promotion commerciale pour des lignes de vêtements, des boissons, etc. Il a en particulier joué un rôle important pour lancer des modes vestimentaires. Les industriels,



conscient de ce pouvoir d'influence, ont fait appel aux rappeurs pour promouvoir leurs produits dans des clips publicitaires : gammes de vêtements, chaussures de sport (Run-Dmc pour Adidas), bières, boissons gazeuses (Ice Cube pour Sprite)... Les fabricants de tee-shirts ont engagé des taggers comme stylistes. Des logos de gangs ou de groupes de Rap ont été imprimés sur des vêtements.



Quant aux rappeurs, ils sont souvent convertis en hommes d'affaires. De nombreux DJ et MC ont par exemple créé leurs propres labels. Ancien président de Def Jam Recordings, le rappeur Jay z a par exemple fondé les labels Roc-A-Fella Records et Roc Nation.

Certains artistes ont même lancé leur propre ligne de vêtements, comme Daddy Yankee avec la marque DY, qui produit sneakers et t-shirts ; ou Jay Z (encore lui !), co-créateur de la marque de prêt-à-porter Rocawear (photo ci-contre).

Musique « grand public » ou contre-culture ?



Univers riche et polymorphe le Hip-hop est aujourd'hui parcouru par une opposition entre deux tendances : celle qui le fait évoluer vers une commodité de loisirs calibrée - ou minima canalisée - par l'industrie musicale ; et celle qui reste fidèle à son statut de contre-culture vibrante et communautaire.

La transformation d'une partie du Hip-hop en un produit à visée commerciale

a elle-même emprunté elle-même plusieurs voies distinctes, voire opposées :

- *D'une part, l'utilisation de la rhétorique anti-système et des postures de révolte violente comme éléments d'une stratégie marketing* visant à séduire un public jeune et rebelle. Le Gangsta Rap poursuit ainsi avec succès sa carrière provocatrice, avec une nouvelle génération d'artistes tels que 50 cent, Trick Trick, Ja Rule, Mr Criminal ou Slim Thug (photo ci-contre), souvent distribués par les grands majors comme Universal Music.

- *D'autre part, l'adoucissement de son registre et de son look pour être plus largement accepté par le grand public*, ou tout simplement échapper à une censure toujours menaçante. Le Reggaeton semble d'ailleurs plus avancé que le Hip-hop dans cette voie, du fait peut-être d'un registre initialement moins radicalement violent (encadre 2). Daddy Yankee (photo ci-contre) a par exemple, renoncé progressivement aux paroles crues et aux sonorités de mitrailleuse de ses premières productions, en introduisant à la place des balades romantiques et les rythmes standard de discothèque. Le Reggaeton s'est ainsi dépouillé ainsi de ses aspects les plus provocateurs pour devenir une musique de loisirs tout en conservant un caractère suffisamment rebelle pour refléter les sentiments d'une jeunesse à la recherche de formes d'expressions nouvelles. Comme le dit Carlos Holmes Mondragon, directeur d'une radio à Cali (Colombie) : « *d'un Reggaeton de protestation comme il le fut à ses débuts, à un autre uniquement sexuel,*



nous sommes à présent à l'étape du Reggaeton romantique et aussi plus social » (Escalona, 2016). Cette évolution a d'ailleurs suscité des critiques de la part de certains hippeurs afro-américains du Hip-hop qui voient dans le Reggaeton une forme de dégradation commerciale du Rap.

Encadré 2

Reggaetón vs Rap : « faites l'amour, pas la guerre » ?



Il existe une grande différence entre le Reggaetón hispanique et son équivalent proche des ghettos noirs d'Amérique du nord, le Hip-hop. Le premier, en effet n'exprime pas la même violence subversive et provocatrice, mais plutôt un appétit de vie et de plaisir qui, tout en pouvant parfois apparaître comme transgressif, ne possède pas le même caractère de contestation radicale de l'ordre établi.

Si les textes de Reggaetón parlent comme le Rap de la vie urbaine, avec son cortège d'injustices, de violence et de révolte juvénile, ils font aussi beaucoup référence à l'amour, voire souvent au sexe, comme dans la



célèbre chanson de Lorna, *Papi Chulo* (photo ci-dessus). La danse de Reggaetón a également une forte connotation sexuelle, avec la pratique du Perreo imitant la copulation (photo ci-contre), qui contraste avec le caractère de défi athlétique du Break Dance.

Cette atmosphère de sensualité se manifeste également sur le plan stylistique par le caractère plus mélodique et plus proche du chant du flow vocal du Reggaetón, contrastant avec la scansion agressive et hachée du Rap. Bref, le Reggaetón exalte davantage la fête et la sensualité que le Rap, souvent plus âpre, sombre et violent.

Enfin, contrairement au Rap où la référence à un islam de contestation est souvent présente, le Reggaetón, né dans des pays profondément catholiques, véhicule plus volontiers un message chrétien de paix et de fraternité. C'est par exemple le cas du groupe Los Coritos Reggaeton ou du rappeur portoricain Luis Joan. [Vico C](#), un des pionniers du Reggaetón, s'est lui-même converti au christianisme.



De nombreux artistes de Reggaetón ont également cherché à faire converger le Reggaetón avec des musiques plus « installées » comme la Salsa, donnant ainsi naissance au style Salsaton. Celui-ci a réuni des duos prestigieux : Don Omar et Rubén Blades, Vico C et Gilberto Santa Rosa, Calle 13 et Alejandro Sanz, Tego Calderon et Cano Estremera, *Gente de Zona* et Marc Anthony (photo ci-contre), ou encore Jerry Rivera et le Voltio (dans une reprise de la célèbre chanson de Frankie Ruiz, *Mi Libertad*).



Une partie du Hip-hop reste cependant encore aujourd'hui une contre-culture de contestation. Au début du XXème siècle, il existe encore des rappers activistes engagés dans le militantisme social et politique, dénonçant les violences policières, les méfaits de la mondialisation capitaliste, et défendant les droits des jeunes et des minorités⁷⁷. C'est par exemple le cas du Groupe de Reggaetón *Calle 13* (photo ci-contre).

Le Hip-hop continue ainsi, à travers la diversité de ses expressions à exercer une influence profonde sur les valeurs et les attitudes d'une grande partie de la jeunesse de monde entier. Aujourd'hui presque cinquantenaire, fait toujours preuve d'une grande vitalité artistique et d'une constante capacité, comme en témoignent l'évolution rapide de son vocabulaire, de ses formes stylistiques, des modes vestimentaires et comportementales qui lui sont associées, ou encore l'apparition constante de nouveaux talents et de nouveaux styles⁷⁸ (photo ci-dessous : B-Boy à la Défense, Paris).



⁷⁷ Aspect moins sympathique, ce Hip-hop contestataire est aussi souvent imprégné de théories conspirationnistes, comme celles de William Cooper, auteur très lu dans les milieux du Rap.

⁷⁸ Avec cependant pour inévitable contrepartie une obsolescence rapide des modes et des artistes qui les incarnent...

Sources bibliographiques

- Aurélien, 2015, [Dix rappeurs passés très longtemps par la case prison](http://www.booska-p.com/), <http://www.booska-p.com/>
- Bethune Christian, 2003, [Le rap, une esthétique hors la loi](#), éditions Autrement, 245 pages
- Chang Jeff, [Cant' stop, won't stop](#), Ed. Ebury Press, 2005, 546 pages
- Chavez Juan Carlos, 2012, [Cuba proscriba música "vulgar" de radio y tv](#), El Nuevo Herald, 15 décembre
- Escalona, Saúl, 2016, [De la Salsa au Reggaetón, un phénomène social](#), Editions l'Harmattan, 183 pages
- George Nelson, 2005, [Hip-hop America](#), Editions Penguin Books (première édition : 1998), 238 pages
- Lathan Stan, 1984, [Beat Street](#), film musical de fiction, 104 minutes
- Lachapelle David, 2005, [Rize](#), Documentaire musical, avec Tommy Johnson "The Clown", Lil' C, Miss Prissy, Etats-Unis, 2005, 86 minutes.
- Wikipedia (a), [Gangsta rap](#)
- Wikipedia (b), [Reggaetón](#)

Chapitre 9. Les personnages des marges dans la chanson afro-latine

Issues des marges défavorisées de la société, initialement interprétées dans toutes sortes de lieux mal famés, puis largement diffusées avec le soutien plus ou moins direct de réseaux criminels, les musiques afro-latines expriment leur statut de contre-culture dans les paroles de leurs chansons. Les putains, les voyous, les gangsters, les rebelles, les victimes d'un ordre social oppressif y tiennent donc une place importante. Et les lieux de relégation où vivent ces anti-héros - de l'arrabal portègne au ghetto nord-américain en passant par le solar cubain - ont naturellement servi de cadre à cette poésie. Quant à la langue des chansons elle-même, elle emprunte de nombreuses expressions aux jargons typiques de ces quartiers, dont le vocabulaire hétéroclite et vigoureux reflète la diversité ethnique des populations qui les habitent ainsi que leur situation de distance vis-à-vis de la société dominante.

Bien sûr, cette poésie des marges ne constitue qu'un sous-ensemble minoritaire de la chanson afro-latine. Le répertoire du Tango, de la Rumba ou du Jazz n'est pas seulement composé de couplets argotiques en l'honneur des voyous. Au sein même de leur berceau populaire, l'aspiration à l'élégance du langage, le goût pour les thèmes romantiques sont déjà présents. Et la diffusion de ces musiques vers l'ensemble de la société s'accompagne ensuite fréquemment d'une mutation radicale de leur corpus littéraire, qui abandonne son caractère plébéien pour revêtir les habits nouveaux d'une sentimentalité lyrique désormais exprimée dans une langue décente voire recherchée. Sauf lorsqu'une tendance « revival » conduit justement à vouloir retrouver, depuis les salons confortables où cette musique est désormais écrite et écoutée, les authentiques accents rebelles de ses origines...

Je vous propose de partir dans ce chapitre à la découverte de cette poésie des parias et des mauvais lieux. Pour mieux souligner le fait que ses différentes expressions historiques ou géographiques se rattachent à mon sens, au-delà de leur diversité apparente, à la même racine commune, j'abolirai dans mon analyse les barrières de genre, en mélangeant volontairement les chansons de Tango, de Rumba, de Samba, de Salsa, de Hip Hop ou de Jazz. Le texte lui-même sera structuré autour de trois grands thèmes : les lieux de relégation et de débauche, les filles perdues et les putains, les mauvais garçons et les gangsters. En route pour ce petit voyage vers la misère, le crime et la perte !!!

Les lieux de la marginalité ; ghetto, arrabal, cabaret et bordel



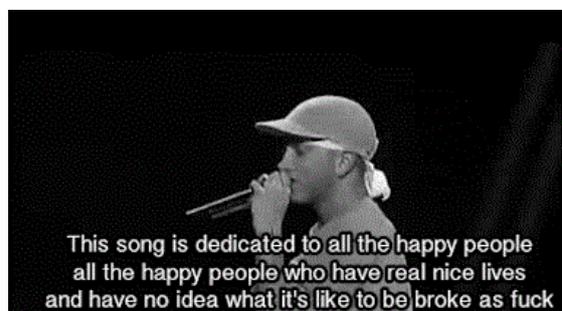
La plupart des musiques afro-latines sont nées d'une inventivité populaire spontanée, dans des quartiers de relégation qui avaient pour nom, selon les pays, arrabal, morro, barrio ou ghetto. Elles étaient interprétées dans des lieux de mauvaise réputation : cafés mal fréquentés, petits bordels de faubourg, habitations misérables, un peu plus tard cabarets, maisons closes et night-clubs des centre-ville gérés par des propriétaires souvent en délicatesse avec la morale et avec la loi. Des univers dont l'atmosphère inspira les artistes qui les fréquentaient, comme en témoigne le contenu de

nombreuses chansons.

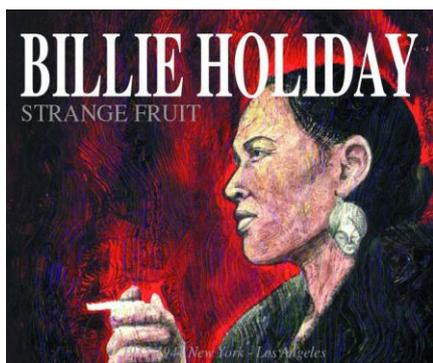
Poésie et dangers des bas-quartiers

Les quartiers pauvres peuvent être vus de deux manières dans la chanson populaire afro-latine : soit sous l'aspect inquiétant de lieux de relégation où rôde la misère, et affectés par toutes sortes de pathologies sociales ; soit au contraire, comme des lieux emplis de chaleur humaine où vivent des personnages attachants, et pouvant susciter de ce fait des sentiments positifs d'empathie, d'enthousiasme ou de nostalgie.

Eminem chantant « Rock Bottom »



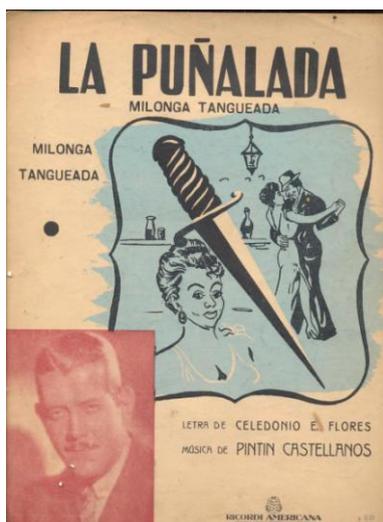
Pathologie et violence du ghetto



Les bas-quartiers sont d'abord des lieux de relégation où vivent des populations stigmatisées et opprimées par le reste de la société. On y trouve des personnages brisés par la vie, comme *Half-Nelson* (Ja)⁷⁹, un vétéran estropié de la guerre du Viet-Nam. Les jeunes y vivent une existence de galère promise d'emblée à l'échec décrite par exemple dans *Rock bottom* (Hi). Leurs habitants sont souvent victimes du racisme, comme dans *Strange Fruit* (Ja), un blues consacré aux lynchages et aux pendaisons de noirs dans le sud des

Etats-Unis. Et ces quartiers sont minés par toutes sortes de pathologies sociales, dont le Tango *Sentencia* fournit une liste éloquent.

⁷⁹ Dans la suite de ce texte, j'utiliserai les notations suivantes pour désigner les genres auxquels appartiennent les chansons mentionnées : Hi : Hip Hop ; Ja : jazz, blues ; Na : Narcocorrido ; Re : Reggaeton ; Ru : Rumba ; Sa : Salsa ; Sb : Samba ; So : Son ; Ta : Tango.

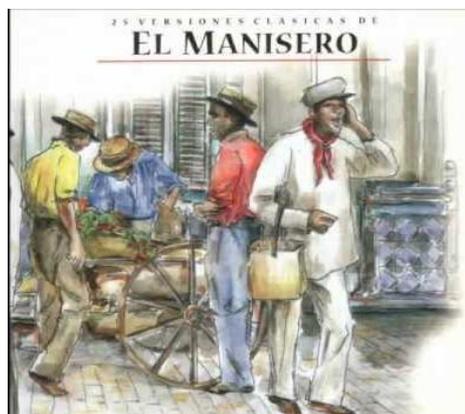


La violence, en particulier, y est omniprésente. Les meurtres et les règlements de comptes sont nombreux, qu'il s'agisse de duels entre homme à coups de couteau (*Duelo Criolo*, *Silbando*, *La Puñalada* (Ta), ...) ou de crimes passionnels (*Puente Alsina* (Ta)). Il y rôde même, en particulier dans les ghettos noirs des Etats-Unis, des tueurs parfois lourdement armés (*My Buddy*, 2003 *g-Unit* (Hi)).

Il est donc dangereux de s'y aventurer, comme nous en prévient la Salsa *Calle Luna*, *Calle Sol* à propos du quartier pauvre de Santurce, à San Juan de Puerto-Rico. Et les anti-héros qui peuplent ces quartiers sont aussi bien trop souvent conduits à fréquenter la prison (*El Preso*, *Las Tumbas*, *Mi Libertad* (Sa)....).

Poésie et nostalgie du faubourg pauvre

Mais le quartier peut également être présenté sous des traits plus positifs. C'est un lieu peuplé de personnages attachants et picaresques, comme la *Mujer de Antonio* (So) à la démarche si particulière, la jolie jeune fille de *Melodia de Arrabal* (Ta), la femme médisante de *Nicolasa* (Ru), les vendeurs ambulants de *Chinito Que Vendes Tú* (Ru) ou *El Manisero* (So), les alcooliques de *Los Beodos* (Ru). C'est aussi un lieu chaleureux où l'on s'amuse beaucoup, à l'occasion de multiples fêtes, comme dans *El Callejón de los Rumberos* ou *Noche Cubana* (Ru)⁸⁰.



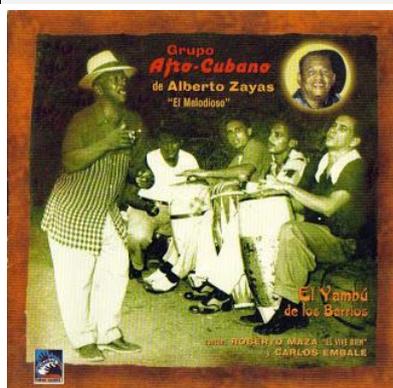
Et bien sûr, la musique typique du quartier est exaltée comme l'expression de l'âme de ses habitants, qu'il s'agisse de Son (*Son de la Loma*) de Tango (*El Choclo*), de Rumba (*Con tres tambores Batá*, *un quinto y un tumbador* ; *Canto Para Ti* ; *Oye Mis Cantares* ; *El Gitanillo*) ou de Salsa (*Borinquen Tiene Montuno*).

Comment s'étonner alors que l'émigrant éloigné de ce quartier de jeunesse tant aimé éprouve un sentiment poignant de nostalgie, comme dans *Sur* (Ta) ou *Basin Street Blues* (Ja) ?

⁸⁰ 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*).

Encadré 1

Les langues argotiques



Les poésies des marges afro-latines ont aussi leurs langues particulières, vigoureuses et métissées, nées de la rencontre, dans les quartiers de relégation, de populations pauvres d'origine souvent très diverse.

La Rumba reflète ainsi par sa langue comme par son style, direct et gouailleur, la manière d'être des populations peu éduquées et métissées dont elle est issue. Quoiqu'utilisant essentiellement l'espagnol, elle y intègre en effet 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*, *El Niño Rey* ou *Tradición de Matanzas*.

Quant au Lunfardo argentin, il naît à la fin du XIX^{ème} siècle, c'est-à-dire en même temps que le Tango, aux marges faubouriennes de Buenos Aires. Répertoire de paroles étrangères apportées par des populations pauvres et déracinées principalement européennes (avec également une contribution africaine, gaucho, et même indienne), il est aussi considéré comme une expression caractéristique des bas-fonds. Comme le dit Mario Teruggi, le Lunfardo s'est primitivement développé dans des « *groupes sociaux méprisés ou redoutés pour leur dangerosité, leur pauvreté ou leur inutilité. Il était en conséquence naturellement associé au monde des voleurs et des malfaiteurs* ». Il se popularisa ensuite dans « la promiscuité babelienne du conventillo » (Ricardo Ostuni), se convertissant très rapidement en une composante de la langue quotidienne populaire.

Le Lunfardo et le Tango ont eu les mêmes lieux pour berceaux : en l'occurrence des maisons closes, des lieux de divertissement mal famés et des conventillos misérables. Ils peuvent être donc considérés comme des compagnons d'enfance, et il est donc logique que l'on trouve de nombreuses traces de Lunfardo dans les textes de Tango. Mentionnons par exemple, un peu en vrac, les Tangos *Mi Noche Triste*, *El Ciruja* ou *Mano A Mano*. Son utilisation de raréfia cependant à partir des années 1930, à mesure que le Tango, en s'éloignant désormais de ses inavouables origines, acquit définitivement le statut de musique décente aux textes recherchés, écrits par des poètes lettrés.



Au-delà de ces deux exemples, la présence d'un argot spécifique constitue un fait commun à l'ensemble des expressions urbaines populaires du Nouveau monde que j'ai étudié dans cet ouvrage : Slang des chansons de Jazz et de Hip Hop, omniprésence d'un jargon lié au trafic de drogue dans les narcocorridos, argot des morros de Rio de Janeiro pour la Samba, etc.

Cabarets, night clubs et maisons closes



Les lieux de plaisir - cabaret, maison de rendez-vous voire maison close - constituent également un thème fréquent de la chanson populaire afro-latine. Selon les cas, cette évocation peut prendre des tonalités très diverses :

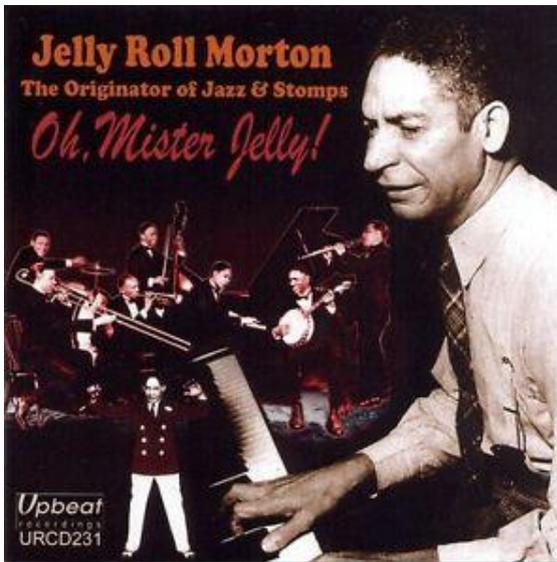
- *L'expression sans réserves du plaisir de la fête.* C'est par exemple le cas du *Son Echale Salsita* qui décrit les préparatifs d'une fête nocturne ; ou du *Tango A Media Luz* qui décrit l'atmosphère intime et sensuelle d'une maison de rendez-vous dans le centre de Buenos Aires.
- *La nostalgie d'une période révolue de fêtes et de plaisirs.* Enrique Cadícamo a par exemple consacré de nombreux Tangos à la tonalité souvent nostalgique, aux grands cabarets portègues des années 1920 et 1930 qu'il a assidûment fréquenté (*Nostalgias, Adios Chantecler, Palais de Glace...*).
- *La dénonciation des injustices sociales et de l'exploitation sexuelle* qui permettent aux riches viveurs d'acheter leur plaisir au détriment du malheur d'autrui. Le film *Soy Cuba* décrit par exemple l'oppression néo-coloniale dont fut victime dans les années 1950 le peuple cubain, et qui se manifesta en particulier par l'existence à la Havane de night-clubs où les touristes américains venaient chercher un plaisir à bon compte. Quelques Tangos, comme *Acquafuerte*, décrivent également l'atmosphère malsaine du cabaret où de riches *Bacans* viennent dépenser l'argent provenant de l'exploitation de leurs ouvriers.
- *D'autres chansons plus intimistes* ont pour thème le contraste entre la détresse intérieure du personnage principal et l'atmosphère festive du lieu nocturne où il cherche à oublier son malheur. Dans la Salsa *Juan Pachanga*, un noctambule invétéré fuit la réalité dans un tourbillon de fête. Dans le Tango *Nostalgias*, le locuteur cherche sans succès à oublier son chagrin d'amour dans les bras d'autres femmes.
- *Enfin, de nombreuses œuvres reconstituent de manière réaliste l'atmosphère des lieux de plaisir* sans porter sur eux de jugement moral. Le Tango *Corrientes y Esmeralda* décrit par exemple la vie nocturne du centre de Buenos Aires dans les années 1920, avec ses cabarets, ses femmes de la nuit et ses viveurs bohèmes. Du côté du cinéma, le film [Los muchachos de antes no usaban gominá](#) évoque différents lieux tangueros portègues des premières décennies du XXème siècle ; [The Lost City \(Adieu Cuba\)](#) offre une plongée dans la vie d'un cabaret de la Havane à la fin des années 1950 ; *Pretty Baby* se déroule entièrement dans une maison close du quartier de la Nouvelle-Orléans vers 1917⁸¹.



⁸¹ La référence à ces oeuvres cinématographiques me semble ici justifiée par le fait qu'il s'agit de films où la musique et la chanson sont omniprésentes.

Encadré 2

Risques et libertés de la vie d'artiste



L'artiste de musique afro-latine, à la fois produit du faubourg et témoin de son existence quotidienne dont il ressent parfois les événements dans sa propre chair, constitue également un personnage important des chansons populaires, sous différentes formes :

- *L'artiste fier de son succès.* On peut citer de nombreuses chansons où l'artiste vante son propre talent ou son succès auprès du public. Ce thème est souvent présent par exemple dans les chansons de Rap (*It's my thing, Raw...*), mais aussi de Jazz (*Mr Jelly Roll...*) ou de Rumba (*Madre Santa, Mañana Te Espero Niña, Óyelo de Nuevo, Te*

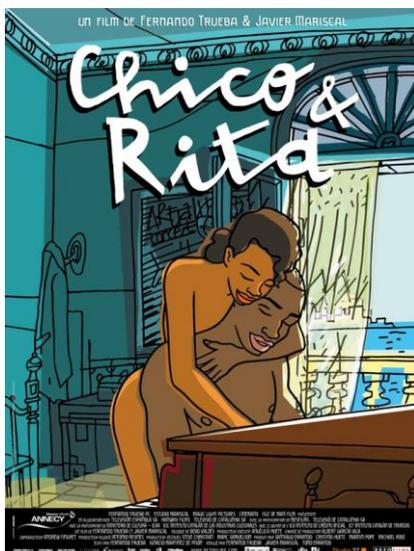
Aseguro Yo...).

Ces textes auto-glorificateurs s'accompagnent parfois de propos désobligeants pour des artistes concurrents. Ils peuvent alors donner lieu à des controverses musicales, connue sous le nom de *Puya* dans la Rumba, de *Cutting Contest* dans le Jazz et de *Tiraderos* dans le Reggaetón. Mais certaines chansons peuvent également rendre hommage à d'autres grands artistes, comme dans les Rumbas *Homenaje a Nieves Fresneda* ou *A Malanga...*

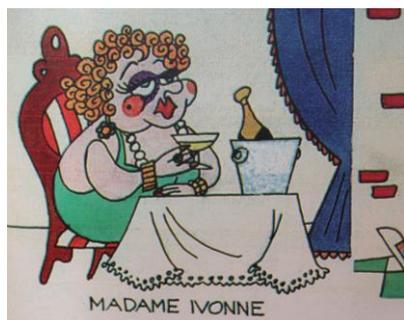


- *La victime d'une vie déréglée.* L'artiste peut également connaître une destinée tragique. Celle-ci peut être liée au climat de violence du barrio, comme dans le Tango *El ultimo organito* ou le film cubain *La Ultima Rumba de Papa Montero*. Dans d'autres cas, c'est l'usage de la drogue qui le conduit en prison, comme dans les Salsas *La cura, Mi Libertad, Las Tumbas...*

- *Le témoin d'un monde et d'une époque.* Enfin, à travers le personnage d'un artiste, c'est parfois une époque musicale qui est évoquée, comme c'est par exemple le cas dans de nombreux films : naissance du Tango (*El ultimo Payador*), Jazz des années 1930 (*Cotton club*), grandeur et décadence de la musique cubaine des années 1950 (*Chico et Rita*), Mambo (*The Mambo Kings*)....



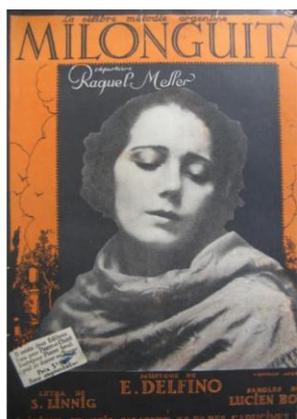
Filles perdues et femmes fatales



Exposée à la misère de la vie du faubourg, objet d'un désir masculin source pour elle à la fois de dangers et d'opportunités, la jeune femme pauvre des grandes villes d'Amérique latine peut être tentée de se détourner d'une vie honnête mais sans grandes perspectives de mère de famille ou d'ouvrière pour faire commerce de ses charmes. Son destin est alors marqué par une simple mais tragique alternative : soit elle vieillit dans la misère après avoir servi d'objet sexuel, victime de la concupiscence des hommes ; soit elle triomphe en utilisant le pouvoir que lui donne le désir des mâles, ou - plus rarement - en s'appropriant des comportements généralement considérés comme masculins, comme la violence et le goût du pouvoir. Et c'est bien cette alternative que nous content tant de chansons du Tango ou de Jazz.

La femme perdue, victime de la domination masculine

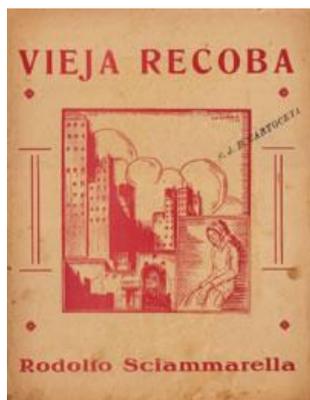
Le thème de la femme-victime et de la fille perdue est particulièrement présent dans le Tango. La thématique est simple : attirée par les tentations du centre-ville ou séduite par un voyou, un jeune fille quitte son honnête mais modeste milieu d'origine pour descendre les échelons de la dégradation morale et vivre une vie de débauche. Elle y trouve, après quelque exaltations passagères, la nostalgie, la douleur et le remord. Elle termine sa vie, déchue, minée par la maladie ou dans une vieillesse solitaire et misérable. Cette trame générale se décline en différentes variantes (personnages ou situations) :



- *La française séduite par un rufian argentin*, et qui, devenue fille de cabaret à Buenos Aires, traîne la nostalgie de son innocence perdue (*Madame Yvonne*) ou meurt, victime en général de la tuberculose (*Griseta, Galleguita*)⁸².

- *La petite ouvrière venue des faubourgs populaires de Buenos Aires*, et qui, victime de la séduction exercée sur elle par un rufian (*La canción de la mugre*), ou attirée par les lumières trompeuses du centre-ville (*De tardecita*), abandonne son honnête milieu d'origine. Elle connaît en général elle aussi un destin tragique, tissé de souffrances et de désillusions quotidiennes (*Milonguita, Su pálido final, Pobre Milonga*).

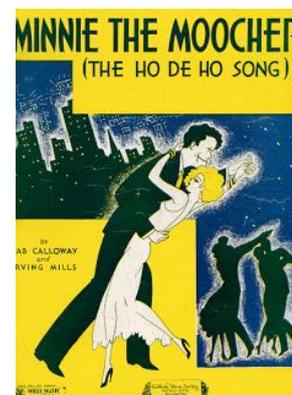
⁸² Cette maladie constitue en effet dans le Tango, comme l'explique Diego Armus, une sorte de métaphore somatique de la déchéance morale qui affecte la jeune femme (*Carne de cabaret, Pobre francesita*). Voir à ce sujet : *"Milonguitas" en Buenos Aires (1910-1940) : Tango, ascenso social y tuberculosis*, Diego Armus, Swarthmore College - 19081-1397 Swarthmore - PA USA - darmus@swarthmore.edu



- *Les employées des lieux de plaisir*. Il peut s'agir d'une polonaise, victime des réseaux de traite des blanches, et qui finit prostituée à Buenos Aires, comme dans *El Camino de Buenos Aires* ou d'une simple argentine de souche exploitée par son souteneur (*Dame la Lata*). Leur vie odieuse est décrite dans de nombreux Tangos, qu'il s'agisse d'entraîneuses de cabaret (*Esclavas blancas*) ou de pensionnaires d'une maison de prostitution (*El Farol Colorado*).

- *L'ancienne milonguita vieillie et misérable*. Ce thème est repris dans de très nombreux Tangos, comme *Flor de fango*, *Vieja Recoba*, *Tiempos Viejos* ou *Esta noche me emborracho*⁸³.

Le personnage de la fille perdue, victime innocente d'un destin cruel, est également assez présent dans le Jazz et le Blues (avec par exemple la rêveuse et crédule *Minnie the Moocher* ou la pauvre *Poor Bess*).



Le thème est cependant à peu près absent des Narcocorridos machistes et peu enclin à l'apitoiement sur les malheurs féminins. Et, dans le cas du Hip hop, il est évoqué du point de vue bravache du souteneur masculin, tout à fait fier de sa capacité à exploiter les femmes (cf. infra).

La femme forte, maîtresse de son corps et de son destin

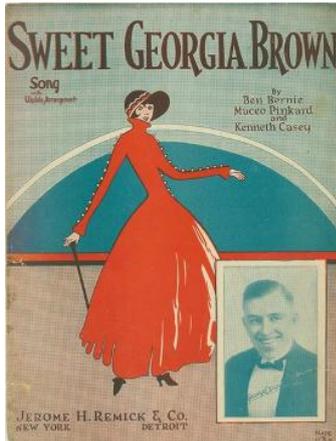


Mais la femme rebelle ne part pas nécessairement vaincue dans cette lutte des pauvres gens des faubourgs pour échapper à la misère. Une fois qu'elle a accepté ou décidé de transgresser les règles de la morale, de la bienséance et de l'honnêteté, deux voies s'ouvrent à elle pour forcer le destin :

- La première est de jouer à fond la carte de la séduction pour manipuler le désir masculin et en faire une source de richesses, de pouvoir et de prestige.

C'est la voie que choisissent par exemple beaucoup de personnages des poèmes tangueros de Celedonio Flores et Enrique Cadícamo, comme *Margot*, *Che Papusa Oy*, *Muñeca Brava* et *Mano a Mano* : des filles de caractère, venues des barrios portègues et bien décidées, sans y avoir été contraintes par personne, à faire usage de leurs charmes pour réussir. Quant à *Chorra*, Discepolo y met en scène les déboires d'un homme crédule escroqué par une voleuse professionnelle.

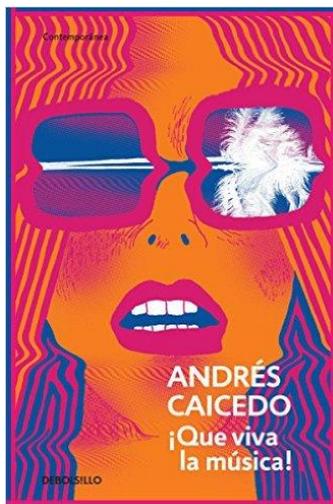
⁸³ Le cinéma argentin s'est également très largement emparé du thème de la femme perdue. Le destin tragique de la milonguita constitue par exemple un thème récurrent des films José Agustín Ferreira (*El tango de la muerte*, *La muchacha del arrabal*, *Melenita de oro*, *Corazón de criolla*, *La maleva*, *El organito de la tarde*, *Mi último tango*, *La costurerita que dio aquel mal paso*, *Muchachita de Chiclana*, *Muñequitas porteñas*, *Calles de Buenos Aires...*). Il est également évoqué par José Bustamante dans *Milonguita* et par Luis Moglia Barth dans *Tango* !



Plus rarement, quelques Rumbas évoquent les personnages de femmes vénales préférant l'argent d'un homme plus riche à l'affection sincère de leur amant pauvre (*Paula*).

Le Jazz regorge aussi de prostituées, d'entraîneuses et de séductrices sans complexes, comme dans *Greenbacks* ou *Sweet Georgia Brown*. Quant aux chansons du sous-prolétariat noir de la fin du XIXème siècle, elles évoquaient volontiers avec truculence la pratique du plus vieux métier du monde, comme en témoigne ce couplet anonyme : « *I got a woman lives right back of the jail / She got a sign on her window -pussy for sale* » ; ou encore la chanson de Tony Jackson "Mama mama look at sis / She's out on the levee doing the double twiss / Come on here, dirty little sow / you tryin' to be a bad girl and you don't know how".

- La seconde concerne des personnages féminins dépassant leur statut d'objet sexuel pour intégrer les valeurs et les comportements supposément masculins de la violence et de la recherche du pouvoir. Dans *Cotton Club*, de Francis Ford Coppola, la maîtresse rétive du dangereux gangster Dutch, cherche par tous les moyens, et malgré les terribles risques encourus, à échapper à son statut de femme-objet pour vivre son amour avec l'homme qu'elle aime, et finira par diriger le cabaret de ses rêves. Dans le narcoroman *la Reine du sud*, l'ancienne maîtresse d'un passeur de drogue de la région du Sinaloa, au départ inculte et illettrée, parvient à la force du poignet à diriger son propre réseau de narcotraffic en Europe. Et dans le narcocorrido *Camelia la texane*, la narcotrafiquante tue son amant et complice lorsqu'il lui annonce qu'il la quitte pour une autre femme.



- Enfin, dans une thématique un peu différente car la problématique de la misère et de l'ascension sociale y sont peu présentes, on doit réserver une place à part aux artistes du nouveau monde qui ont choisi de revendiquer hautement leur droit au plaisir féminin. Parmi ces provocatrices qui ont défié jusqu'au scandale les conventions morales, citons la cubaine la Lupe, les chanteuses de Jazz Bessie Smith (*Empty Bed Blues*) et Lucille Bogan (*Shave'em dry*), l'argentine Tita Merello, ou encore les groupes de rap féminin Missy Eliot (*Bitch Attitude*) ou Khia (« *Lèche-moi la raie* »). Sans oublier bien sur, dans un genre connexe, la scandaleuse Mae West.

Dans un cheminement inverse, c'est parfois un excès de sensualité féminine qui conduit des jeunes filles de bonnes famille vers la voie de la débauche, comme dans le thème de Jazz *Treat me rough*, chanté par Ella Fitzgerald. Quant au roman *¡Que Viva la musica !*, il nous conte l'histoire d'une jeune fille de la bonne société de Cali que sa fascination pour la Salsa et les paradis artificiels conduira progressivement à la déchéance et à la prostitution.

Petits voyous, tueurs psychopathes et grands gangsters



Concernant les héros ou plutôt les contre-héros masculins, la chanson populaire afro-latine nous offre trois principaux types de personnages. Tout d'abord les petits voyous et autre caïds de faubourg, parfois présentés sous les traits sympathiques de redresseurs de tort courageux ; ensuite les tueurs psychopathes trouvant dans la violence une raison de vivre ; enfin les grands gangsters et trafiquants, souvent admirés pour leur capacité à se forger un empire à la force du

poignet.

Petits voyous, maquereaux et caïds de quartiers

Les personnages masculins de l'arrabal et du ghetto, souvent en délicatesse avec la Loi et la police, forment un très large éventail de portraits aux nuances subtiles. Classons-les, par goût du rangement, ordre de dangerosité croissante.

- Tout en bas de notre échelle de l'associalité, se trouvent des hommes simplement désinvoltes et rétifs au travail. Dans cette catégorie figure en bonne place le héros de la Rumba *El Vive Bien*, tout prêt à exploiter la crédulité d'une femme qu'il va épouser en espérant qu'elle subviendra par son travail à sa propre vie d'oisiveté. Dans la Samba brésilienne, ce personnage prend les traits du *Malandro*, un marlou noir bravache et sans travail régulier, à l'élégance affectée, vivant une existence semi-clandestine et semi-délinquante en marge de la société établie, que l'on retrouve dans des thèmes tels que *Sao Coisas Nossas*, *Escola de Malandro*, *Felicidade*, *Joao Ninguem*, *Mulato Bamba*. Il y a également incarné de manière moins provocatrice par le *mulato*, homme de sang mêlé, dont le caractère joyeux et généreux est célébré, comme la métaphore d'un Brésil racialement divers, dans des chansons telles que *Brazil Moreno*, *Mulata Assanhada*, *Mulata Bamba*, *A Mulata é a tal...* A cette première catégorie, on peut peut-être également rattacher des titres de Hip hop célébrant de manière explicite les exploits sexuels de leur héros masculins, comme *Warning* ou *Dirty nursery rymes*. (Illustration ci-contre : Pasos de Malandro, par Lia Sanders).



- Un peu plus engagés dans la délinquance, on trouve toutes sortes de petits voyous, voleurs et souteneurs de faible envergure. *El portenito* (Ta) est un *compadrito* hâbleur et crâneur, prompt à la bagarre, fier de ses qualités de séducteur, et tout prêt à profiter des femmes qu'il n'hésite pas à « mettre au travail » pour financer sa vie d'oisiveté. Le voleur à la tire de *Linea 9* (Ta) ou les souteneurs à la petite semaine de *El Cafishio* (Ta) ou *I got a woman* (Ja) sont des délinquants un peu minables. Ces hommes sont par ailleurs souvent dévorés par le vice du jeu comme dans *Camptown Races* (Ja).



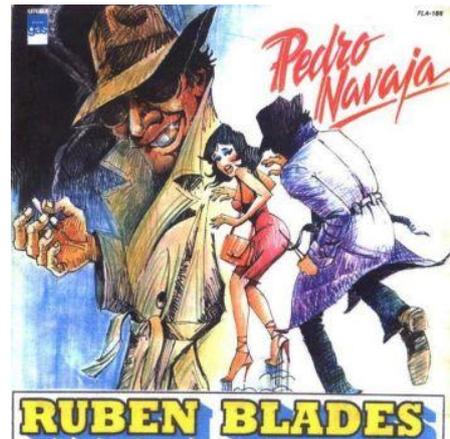
- Encore plus en rupture avec la morale et l'ordre et établi, on trouve des souteneurs et délinquants fiers de leur capacité à utiliser la violence pour parvenir à leur fin, ou encore des bénéficiaires retirés du pouvoir qu'ils exercent sur les femmes. Ces attitudes provocatrices et transgressives se retrouvent fréquemment dans des thèmes de Hip Hop, comme *Who is the mac*, *In the Dust* ou *The message*. On en

trouve également trace dans le livre autobiographique « *Pimp* » du jazzman Icebert slim.

- Au sommet de cette échelle de la délinquance de proximité, se trouvent les caïds de quartier. Souvent à la tête d'une bande de malfaiteurs, ils se font respecter non seulement par leur vigueur physique, mais aussi par leur droiture morale et leur générosité - ce qui ne les empêche d'ailleurs pas, bien souvent, de connaître un destin tragique, comme dans le Tango *Ventarrón*... Mais ces personnages constituent déjà une transition vers la figure du gangster à part entière, que nous examinerons plus loin...

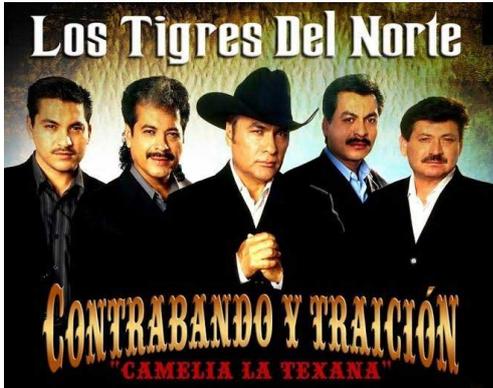
Mais avant d'aborder les figures du crime organisé, ouvrons une rubrique particulière pour deux catégories d'anti-héros un peu à part, situées aux deux extrêmes de cette échelle de la délinquance :

- Les premiers sont des personnages violents et dangereux, capable d'aller jusqu'au meurtre. Le Tango *El Ciruja* décrit la personnalité tourmentée d'un assassin. *Arron Harris* (Ja) et *Pedro Navaja* (Sa), sont des *serial killers* compulsifs. *The axman's Jazz*, et *Stack o'lee blues* (Ja) évoquent des faits divers meurtriers. Les thèmes de Hip Hop *Balade of a menace*, *Black Mafia* ou *I Gave You Power* décrivent des déchaînements de violence allant jusqu'au meurtre. la Rumba santiaguera *Mataron a Quememeo* évoque le meurtre d'un délinquant dangereux par les frères d'un homme qu'il avait insulté.



- Les seconds sont les redresseurs de tort et autres défenseurs des opprimés et de la justice, capable pour cela de s'élever contre l'ordre établi. Parmi ceux-ci, on peut citer le héros courageux du tango *El Enterriano*, qui défend son meilleur ami au cours d'une bagarre ; ou encore les leaders des groupes ethniques en révolte contre la colonisation et la domination espagnole, comme dans les Salsas *La Rebelion* ou *Anacaona*.

Chefs de gangs respectés

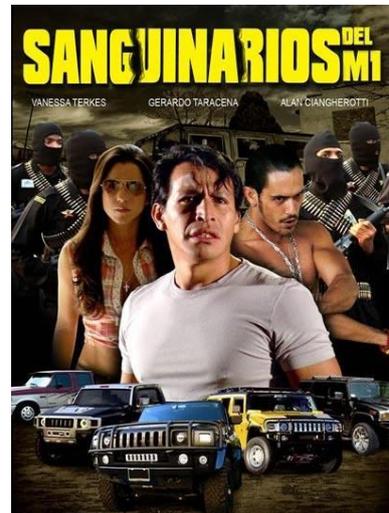


Quant aux chefs de gangs, maîtres respectés de trafics sur grande échelle, ils font l'objet dans les Narcocorridos mexicains d'un véritable culte, sous forme de chansons en général inspirées de faits et de personnages réels. On peut classer ces chansons, dont les titres parlent souvent d'eux-mêmes, en trois grandes époques :

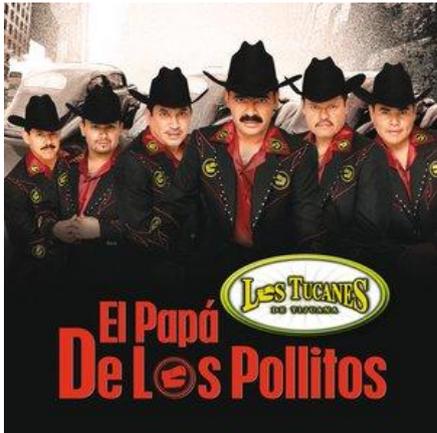
- *Première période, antérieure à l'apparition du style Narcocorridos.* Dans les corridos des années 1930 à 1950, le trafic de drogue reste encore l'objet d'une forme de réprobation morale, comme dans *El Pablote*, *Por morfina y cocaína*, *El contrabandista*, *Carga blanca*, etc.

- *Seconde période, marquée par l'apparition à partir des années 1970 des Narcocorridos proprement dit.* Les trafiquants de drogue y sont désormais portraturés sous les traits de personnages positifs, comme dans *Contrabando y traición*, *Jefe de Jefes*, *El Crimen de Culiacán*, *El Cártel de a kilo*, *La Reina del Sur*, *Vida mafiosa*, *El Chapo Guzmán*, etc.

- *Troisième époque, celle des Narcocorridos actuels.* Ceux-ci sont caractérisés par une escalade de la violence et des transgressions morales, comme dans *Señor de la montaña*, *A mis enemigos*, *El cocaíno*, *Escolta personal*, *El Señor de los Cielos*, *Estilo italiano*, *Sanguinarios del M1*, *Sangre de maldito*, *Mafia nueva*, *El Barba negra*, *El taquicardio*, *Los talibanes del Prieto*, *Se quedaron a tres pasos*, *Agente de viajes...*

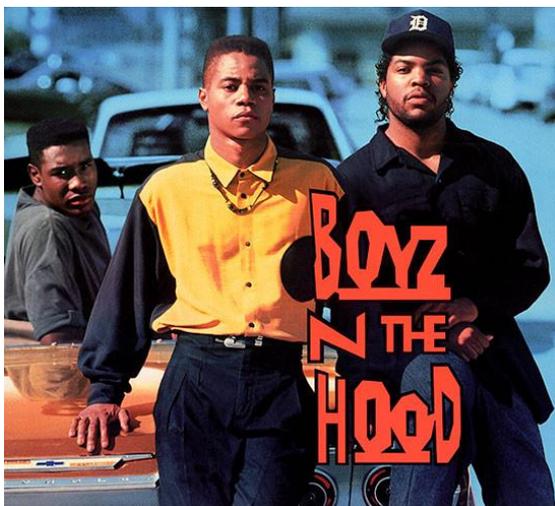


Quelles sont les qualités de ces narcos ? D'abord, ils savent se faire respecter par leur force physique et par la peur qu'ils inspirent, comme *Jefe del jefes*. Ensuite, ils vivent une vie d'aventure et sont capables d'actes de courage héroïque, comme dans *El Avion de la Muerte*, dont le pilote préfère mourir en faisant s'écraser son appareil que de tomber aux mains des policiers qu'il entraîne dans la mort avec lui, tout en prenant soin au dernier moment – marque d'une incontestable grandeur d'âme - d'éviter une école dans sa chute. Enfin, ils vivent une vie de luxe et de plaisirs, comme dans *La tumba*, *El jefe X*, *La piñata*, *La fiesta de los perrones*, *Los compadres*, du fait notamment de leur fructueux commerce de drogue (*Mis tres animales*).



Ces chansons sont souvent écrites en honneur de narcos véritables, comme « Whitey » Palma, chef du cartel de Sinaloa, sujet de nombreuses chansons interprétées par les Ace, ou de Benjamin Arellano-Felix, leader du cartel de Tijuana, honoré à maintes reprises par los Tucanes de Tijuana, dont les chansons fournissent des détails étrangement précis sur les meurtres commis par son gang ; ou encore du célèbre Caro Quintero, devenu au cours des années 1980 une sorte de légendaire Robin des bois local après avoir, entre autres, assassiné un agent du DEA nord-américain.

Le baile funk brésilien célèbre également souvent les narcotrafiquants. Par exemple, *Vida bandida* raconte l'ascension d'un jeune homme pauvre des favelas, qui devint un chef de gang riche, puissant et courtisé. Une chanson vraisemblablement écrite en l'honneur de Fabiano Atanázio, alias FB, qui fut dans les années 2000 l'un des trafiquants les plus recherchés de Rio de Janeiro.



Des thématiques assez similaires sont évoquées dans le Rap, avec cependant quelques différences notables :

- D'une part, le chanteur s'y exprime le plus souvent à la première personne, vantant ses propres "exploits".
- D'autre part, et de manière corrélative, le héros des chansons n'est pas un puissant chef de réseau mafieux, mais plutôt un loup solitaire, dont les crimes sont en quelques sorte plus "individualiste", ne nécessitant pas l'appui d'une

bande nombreuse ou d'une logistique élaborée (*Boyz'n the Hood*).

Des thématiques beaucoup plus larges



Je m'aperçois en relisant le texte précédent, qu'il pourrait donner lieu, s'il était lu sans précautions, à une double méprise :

- La première consiste à croire que les pathologies sociales et la délinquance constitueraient les thématiques essentielles des chansons afro-latines. Bien entendu, cela est inexact ou plutôt

plus ou moins vrai selon les genres. L'essentiel du répertoire du Tango et de la Rumba, par exemple, sont plutôt constitué de chansons évoquant l'amour sous toutes ses formes (séduction, bonheur, trahison...), en passant, dans le cas notamment du Reggaetón, par l'évocation plus ou moins directe des plaisirs de l'amour physique (Gasolina...). Il est exact, par contre que la violence et à la délinquance sont beaucoup plus présents dans le Hip hop Nord-américain et surtout dans les Narcocorridos mexicains, dont ils constituent les thèmes presque uniques.

- La seconde conduirait à oublier qu'au sein de chaque genre, la présence de ces thématiques a souvent été très variable selon les époques. Par exemple, les thèmes relatifs à la délinquance et à la prostitution, très présents dans les Tangos antérieurs à 1915, disparaissent ensuite presque totalement du répertoire du 20^e à mesure que cette musique s'assagit et élargit son influence à l'ensemble de la

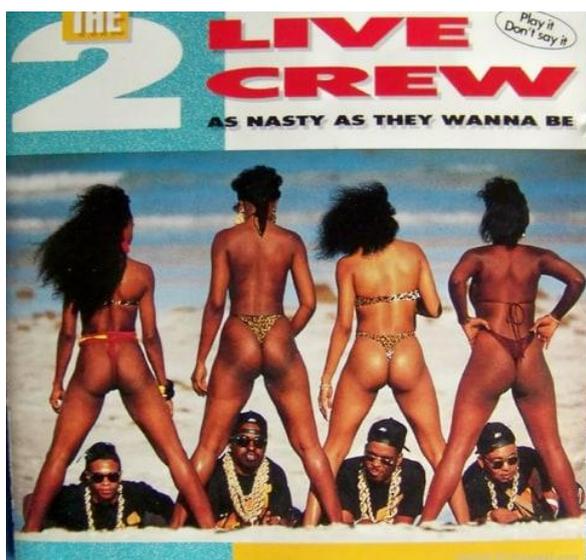


société portègne. Dans un registre un peu différent, la Salsa Brava, âpre et rebelle, des années 1970, cède au cours des années 1980 la place à la Salsa Romantica aux thématiques plus proches de celle des balades de variétés. Enfin, en s'imposant auprès des publics « mainstream » américain des années 1930, le Jazz abandonne quelque peu les couplets salaces et transgressifs de ses origines.

En fait, la présence de ces thèmes « délinquants » a partout et toujours constitué un enjeu de polémiques pour les musiques afro-latines, et partant, un marqueur de leur position – rejet ou acceptation – vis-à-vis de la société



dominante.



C'est ainsi que Le Tango, originellement considéré comme « reptile de Lupanar », ne finit par être accepté par les milieux bien-pensants qu'au prix d'une éradication totale des thématiques prostibulaires de ses débuts. Les Rumbas dites *Presidarias*, qui ont pour thème le crime, la délinquance, la prison, les bagarres, la violence, ont toujours été mal considérées par une grande partie du public populaire lui-même, épris d'élégance et de distinction, et fortement désireux de rompre avec l'image du noir inculte et violent. A la fin des années 1960, la Salsa naissante est considérée en Colombie comme une musique de « putains, de singes et de

voyous », au point qu'il est interdit aux enfants de l'écouter dans les familles distinguées. Encore aujourd'hui, les textes transgressifs du Reggaetón, du Hip Hop, du Baile Funk et des Narcocorridos, contenant selon les cas des apologies de la violence délinquante ou des évocations explicite de la sexualité, sont l'objet de polémiques, de procès et d'interdictions, comme par exemple le thème *As nasty as they wanna be* de 2 Live Crew. A l'inverse, la persistance du personnage bravache et rebelle du Malandro noir dans la Samba brésilienne, même après son acceptation par la société blanche à partir des années 1930, constitue peut-être une manifestation de l'idéologie d'intégration raciale qui sous-tend l'invention de l'identité brésilienne moderne sous la dictature de Getulio Vargas.

Bref, s'il existe bien une tendance générale à la marginalisation des thèmes transgressifs dans les différents genres de la chanson afro-latine à mesure que ceux-ci se diffusent vers l'ensemble de la société à partir de leur berceau marginal, ce processus revêt des formes aussi variées que l'histoire des genres en question. Si Tango connaît par exemple un « nettoyage » moral à peu près total, la Samba reste plus tolérante vis-à-vis du personnage du « malandro » noir ; quant au Hip hop et surtout aux narcocorridos, ils restent encore aujourd'hui campés dans des thématiques plus provocatrices. Et notre schéma est encore parasité, dans certains cas par l'existence de tendances « revival » ou



roots » ayant pour ambition un retour aux sources de l'authenticité populaire des origines. Un mouvement très perceptible, par exemple, dans le Tango d'aujourd'hui. Et qui se traduit, comme dans les chansons de Melingo, par un retour à des textes canailles et transgressifs, mais désormais destinés, non aux habitués semi-analphabètes du bordel du coin, mais à un public de « bourgeois-bohèmes » cultivés et épris de démarches ethnomusicologiques.

Conclusion Générale. Musiques populaire afro-latines : diversité des pratiques et des expressions contemporaines

J'ai voulu montrer dans ce livre que la plupart des musiques afro-latines ont connu une trajectoire de développement historique articulée autour de trois phases : naissance dans les faubourgs marginaux et ethniquement mêlés, extension vers le reste de la société en partie appuyée par des réseaux criminels, enfin transformation en une commodité de loisirs globalisés destinée à une clientèle internationale de classes moyennes.

Si cette grille d'analyse est largement validée par les huit études de cas auxquelles je me suis livré, elle n'en demeure pas moins beaucoup trop schématique pour rendre compte de la diversité des cas d'espèce : parce que les dosages ethno-culturels, la géographie des pays ou la topographie urbaine n'étaient pas les mêmes ; parce que les aléas de la grande histoire ont influencé, chaque fois de manière différente, le développement des cultures populaires ; ou simplement parce que ces musiques, d'apparition plus ou moins récente, n'en sont pas toujours au même stade de cette évolution conduisant de leur particularisme de contre-culture des marges à leur universalité de commodité de loisirs.

Je voudrais donc insister dans ce chapitre conclusif sur la variété de ces trajectoires autour du « modèle commun » dont je crois avoir réussi à montrer l'existence, afin d'ajouter un peu de vie et de diversité à un schéma exposé sans cela au risque de la sécheresse simplificatrice.

La diversité des trajectoires historiques



Cette diversité est liée à la fois à la nature des milieux sociaux où ces musiques sont apparues et aux conditions dans lesquelles elles se sont ensuite diffusées vers le reste de la société.

Conditions d'apparition

Mon hypothèse de départ est qu'une musique afro-latine apparaît en général dans des quartiers marginaux, où se rencontrent des populations pauvres et stigmatisées, dont les origines diverses constituent autant de matières de base à un phénomène de syncrétisme culturel donnant naissance au nouveau genre. Dans pratiquement tous les cas que j'ai étudiés, cette hypothèse s'est trouvée pour l'essentiel vérifiée (photo ci-contre : conventillo, Buenos Aires, début du XX^{ème} siècle). Il s'agit cependant aussi d'une proposition trop générale pour recouvrir la diversité des situations observées :

- Le Tango apparaît vers 1880-1890 dans les faubourgs pauvres de Buenos Aires, dans le contexte d'une expansion urbaine accélérée, alimentée par un flux migratoire originaire principalement d'Europe. Même s'il possède certaines racines rythmiques africaines ou caribéennes, il s'agit donc pour l'essentiel d'une musique d'ascendance européenne. Ses foyers d'apparition faubouriens sont eux-mêmes rapidement phagocytés par le noyau urbain central en expansion, tandis que les populations pauvres d'origine immigrée donnent progressivement naissance à une classe moyenne en voie d'intégration. La diffusion du Tango vers l'ensemble de la société argentine reflète en partie ce phénomène de mobilité sociale ascendante et de stabilisation des marges urbaines.

- Le Jazz naît également à la fin du XIX^{ème} siècle à la Nouvelle Orléans, ville portuaire et métissée, de la rencontre des folklores noirs, en grande partie d'origine rurale, et des traditions des anciennes populations créoles de la ville, assez proches de celles des Caraïbes. Contrairement au cas du Tango faubourien, c'est la ville toute entière qui sert de berceau à l'apparition de cette musique, même si le quartier réservé de Storyville en constitue la matrice la plus active et la plus féconde.

- La Rumba, quant à elle, naît à la fin du XIX^{ème} siècle de la migration, vers les villes portuaires de l'Occident cubain (La Havane et surtout Matanzas) de populations rurales noires libérées de l'esclavage, qui viennent s'entasser dans les solares des faubourgs pauvres, aux côtés de quelques mulâtres et « petits blancs » d'origine majoritairement hispanique (illustration ci-contre : danses rurales noires, seconde moitié du XIX^{ème} siècle). De la rencontre de ces deux traditions naît, comme dans le cas du Son Oriental, une musique métissée associant la polyrythmie et le sens de l'improvisation caractéristiques de l'héritage africain avec le sens mélodique venu d'Europe.





La Samba naît à la même époque dans les « morros », quartiers noirs pauvres de Rio de Janeiro. Mais, à l'image d'une intégration raciale plus précoce au Brésil que dans d'autres pays de la région, cette musique métissée va assez rapidement se diffuser vers le reste

de la ville et de la société brésilienne, devenant même aux cours des années 1930 une sorte de symbole de la mixité raciale du pays (illustration ci-otnre : Samba Carioca, auteur inconnu).

- Concernant la Salsa Brava et le Hip Hop, il faut tout d'abord souligner la gémellité de ces deux musiques, apparues simultanément dans les ghettos new-yorkais au début des années 1970, de la rencontre de rythmes caribéens et afro-américains, et exprimant toutes deux les frustrations et la rage de vivre de jeunesse pauvres, issues de minorités ethniques. Toutes deux vont également reposer, dans les phases initiales de leur diffusion, sur des réseaux de labels indépendants et de radios spécialisées, avant d'être identifiées comme une source de profits potentiels par l'industrie des loisirs de masse. A partir de là, leur chemins divergent quelque peu, la Salsa affirmant davantage son image de musique latino festive et joyeuse, tandis que le Rap conserve l'aspect plus provocateur d'affirmation revendicatrice de la jeunesse afro-américaine. Quant au Reggaetón, il se situe à cet égard quelque part entre les deux, associant la sensualité joyeuse de la Salsa aux provocations transgressives du Rap (photo ci-contre : B-Boy, film *Beat Street*, 1984).

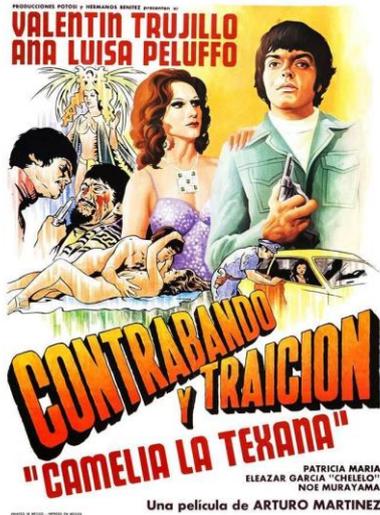


- La Salsa colombienne, également apparue au cours des années 1970, présente la caractéristique originale de résulter de l'appropriation massive, par la population autochtone, de rythmes importés qu'elle recombina ensuite à sa manière, moyennant l'apport de quelques influences locales. Un



processus qui se décomposa lui-même en trois temps forts : l'arrivée entre 1930 et 1960 des rythmes caribéens dans les ports colombiens, où les marins de passage vont les danser avec les filles des quartiers réservés ; l'enracinement au cours des années 1970 de la Salsa Brava venue de New-York dans les nouveaux faubourgs pauvres nés de l'expansion urbaine des années 1950 et 1960 ; enfin, le rôle joué au

cours des années 1980 par narcotrafiquants dans la création d'une intense atmosphère nocturne salsaera, animé par des orchestres locaux, dans les grandes villes du pays (photo ci-contre : danseurs à la Feria de Cali, années 1970).



- Apparus au début des années 1960 comme un genre dérivé des traditionnels Corridos mexicains, les Narcocorridos vantent les exploits et le mode de vie luxueux des trafiquants de drogue du pays. Ils portent aussi témoignage du terrifiant déferlement de violence qui affecte depuis quelques décennies certaines régions parmi les plus concernées par le trafic de drogue, comme le Sinaloa ou le Chihuahua. L'influence dont jouit cette contre-culture auprès des milieux populaires du nord-est mexicain constitue également un inquiétant marqueur de leur fort degré d'adhésion aux valeurs associés au narco-traffic : culte de l'argent facile, de la violence machiste, de la richesse ostentatoire (illustration ci-contre : affiche d'un film tiré de l'album *Contrabando y Traicion* du groupe *Los Tigres del Norte*).

Soulignons enfin, pour conclure cette section, le caractère polycentrique du développement des différents genres musicaux, qui s'opère en général simultanément, à partir d'un berceau initial unique, dans plusieurs villes et régions entre lesquelles se nouent des relations de rivalité et d'échange : Matanzas et la Havane pour la Rumba ; New York et Chicago pour le Jazz ; côte ouest et est des Etats-Unis pour le Hip hop ; New York et Porto-Rico pour la Salsa ; Cali et Bogota pour la Salsa colombienne ; Rio et Bahia pour la Samba ; régions de Sinaloa et Chihuahua pour les Narcocorridos. Quant au Tango, même si Buenos-Aires en a incontestablement constitué le principal épiscentre, les uruguayens n'hésitent jamais à faire valoir l'éminente contribution de Montevideo dans son apparition.

Conditions de diffusion des musiques afro-latines

La diffusion des musiques afro-latines vers l'ensemble de la société à partir de leur berceau d'origine s'est appuyé sur divers canaux, dont les contributions respectives ont été variables : milieux intellectuels et artistiques d'avant-garde, entrepreneurs de spectacles et labels indépendants, majors de la distribution musicale, médias sous leurs différentes formes (radio, cinéma, presse, télévision...), gérants de night-clubs... Dans cet ouvrage, je me suis plus particulièrement attaché à détailler le rôle des réseaux mafieux dans ce processus. Celui-ci a été plus ou moins marqué selon les cas :

- Il a été fondamental dans le cas du Jazz du fait de la mainmise des mafias juive et sicilienne sur la vie nocturne de New York ou Chicago dans les années 1920 et 1930. Les mobsters employèrent en effet de nombreux orchestres de Jazz dans les night-clubs dont ils étaient propriétaires, offrant ainsi aux artistes noirs une stabilité professionnelle et une plate-forme de diffusion propices au rayonnement de leur musique (photo ci-contre : l'orchestre de Cab Calloway au Cotton Club dans les années 1930).



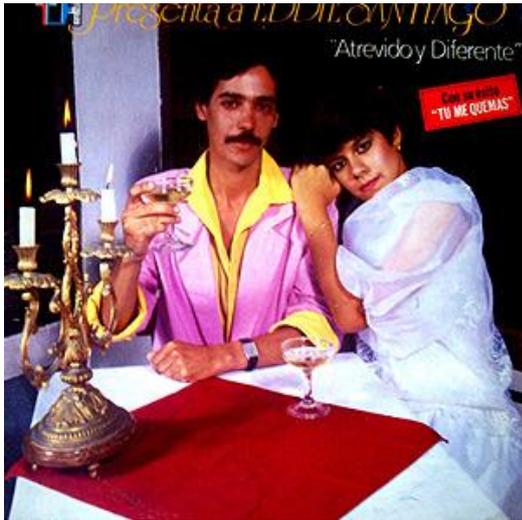


(photo ci-contre : Celia Cruz et la Sonora Matancera).

- Il a également été très important pour le développement de la musique cubaine des années 1950, à travers les massifs investissements des mafieux nord-américains dans la vie nocturne de la Havane. Celle-ci a alors abrité un véritable bouillon de culture artistique propice à l'apparition de nouveaux genres comme le Mambo et à la promotion des talents venus des barrios pauvres
- Les narcotrafiquants colombiens ont également fortement encouragé le développement de la Salsa dans leur pays au cours des années 1980 à travers l'ouverture de nombreux night-clubs, l'organisation de tournées de groupes étrangers et un soutien financier multiforme accordé aux artistes locaux.
- Les Narcocorridos ont largement bénéficié de la sollicitude intéressée des trafiquants de drogue mexicains dont ils chantent les exploits : mécénat envers les artistes en échange de la composition de chansons à leur gloire, communication à ceux-ci d'informations parfois très précises sur leurs activités criminelles pour les aider à écrire leurs chansons, mais aussi.....assassinat d'artistes liés à des cartels rivaux !!!
- Les milieux criminels n'ont par contre pas joué le rôle principal dans le développement de la Samba brésilienne, qui fut fortement encouragé à partir des années 1930 par les autorités politiques du pays pour des raisons idéologiques. Cependant, ils exercent aujourd'hui un mécénat intéressé tant vis-à-vis des écoles de Samba que de certaines formes de musiques des favelas, comme les baile Funk ou Proibida.
- Le Hip Hip offre l'exemple paradoxal d'une musique revendiquant parfois ouvertement (surtout dans le cas du Gangsta rap) sa proximité avec le monde de la délinquance, et dont les interprètes ou les producteurs ont eux-mêmes eu souvent maille à partie avec la justice à titre individuel, mais qui, dans son développement commercial de masse, s'est par contre appuyée sur des réseaux tout à fait légaux (labels indépendants, majors de la production musicale...).
- Dans le cas du Tango, certains propriétaires de cabarets ont pu, à titre individuel, se livrer à quelques activités occultes, en quelque sorte complémentaires de l'animation de leurs lieux nocturnes : trafic de femme, possession de maisons closes, trafic de drogue à petite échelle. Mais on ne peut pour autant affirmer que le développement du Tango au cours des années 1920 et 1930 ait été lié à l'intervention de réseaux criminels puissants et structurés.
- De même, cette présence massive de réseaux criminels s'est pas avérée dans le cas de Salsa Brava new-yorkaise, en dépit du comportement parfois brutal, cavalier voire malhonnête de certains dirigeants de labels ou organisateurs de concerts envers les artistes. Quant à ces derniers, l'évocation dans certaines de leurs chansons d'activités criminelles ou de personnages dangereux dépasse rarement, me semble-t-il, le niveau de la posture littéraire (photo ci-contre : l'orchestre Fania All Stars).



Globalisation et situation actuelle des musiques afro-latines



La troisième étape de mon modèle de référence, c'est la transformation de ces musiques marquées par le particularisme de leurs origines en commodités globalisées de loisirs de masse. Là encore, ce processus se manifeste, dans chaque cas d'espèce de manière différente, qu'il s'agisse de sa dynamique historique ou de la situation actuelle auquel celle-ci a abouti.

Diversité des processus de transformation en commodité de loisirs de masse globalisés

- Dans le cas du Tango, la conquête du marché international ne suit pas, loin de là, un processus linéaire mais au contraire très heurté. Après une première expansion dans les années 1920 et 1930, le Tango connaît au contraire une très grave crise à partir des années 1950, du fait de la concurrence des musiques de loisir nord-américaines, au point qu'il apparaît à la fin des années 1970 comme un genre totalement dépassé. Sa renaissance à partir des années 1980 lui permet de retrouver un fort rayonnement international, non comme produit de loisirs de masse, mais comme pratique culturelle adaptée aux goûts et aux attentes d'une classe moyenne éduquée.

- Dans le cas de la Salsa, c'est la crise de la Salsa Brava new-yorkaise qui ouvre la voie à l'émergence du genre « Salsa Romantica », moins proche de de la contre-culture du ghetto et davantage de la musique de variétés (photo ci-dessus : le chanteur Eddie Santiago). Celle-ci va connaître au cours des années 1990 une très forte diffusion internationale, qui, couplée à la mode de la Salsa dansée, va contribuer de manière décisive à la transformation de la Salsa en musique de loisirs globalisée.

- Dans le cas de la musique cubaine, la longue période d'isolement consécutive à la révolution castriste a eu au moins une conséquence positive : protégée de l'écrasement par l'industrie nord-américaine des loisirs de masse, la musique cubaine a pu poursuivre une évolution autonome, largement alimentée par la précieuse énergie du folklore populaire local. A l'heure de son retour sur la scène internationale, elle peut ainsi offrir au public mondial une sonorité beaucoup plus authentique que les fades cross-over conçus comme des produits de loisirs attrape-tout (photo ci-contre : danse des Orishas).





- Dans le cas du Jazz, le déclin des grands Big bands se traduit au cours des années 1950 par l'émergence de petites formations pratiquant une musique de recherche. C'est donc sous la forme d'une musique d'avant-garde destinée à un public restreint et un peu élitiste de mélomanes avertis que le Jazz poursuit son internationalisation sous son nom originel, même s'il influence également fortement d'autres styles beaucoup plus populaires comme le Funk (photo ci-contre : le

jazzman Dizzie Dillespie).

- Dans le cas du Reggeatón et surtout du Hip Hop, l'accès à un public plus large ne s'est pas accompagné d'une disparition du caractère transgressif de ces musiques. Leur caractère violent et provocateur a au contraire parfois été utilisé comme un moyen de séduire un jeune public à la fois rebelle et avide d'accéder à un univers de plaisirs et de consommation de luxe. Un style de vie que beaucoup d'interprètes du Hip hop n'hésitent d'ailleurs pas à adopter eux-mêmes, tout en se transformant volontiers en hommes d'affaires.

- Dans le cas de la Samba, cette musique en se globalisant a diffusé l'image d'un Brésil joyeux, convivial et sensuel. Plus qu'une musique de danse internationale - au succès nettement moins marqué que celui du Reggeatón, de la Salsa ou même du Tango sur les pistes du monde -, elle s'est transformée en produit d'appel touristique, son charme se confondant dans l'esprit du public avec celui des plages tropicales et des belles mulâtresses.

- Enfin, loin de s'assagir, les Narcocorridos mexicains semblent aujourd'hui engagés dans une sorte d'escalade de la violence et de la provocation.

Diversité des pratiques actuelles

Aujourd'hui, les musiques afro-latines occupent des positions très diverses sur le « marché » international des activités de loisirs :

- Le Tango a presque complètement rompu avec ses racines populaires originelles pour devenir une danse et une musique destinées aux loisirs d'une classe moyenne internationale cultivée, et désireuses de concilier activités festives et découverte de la culture latino (photo ci-contre : démonstration de Tango à New York).





- Le Hip Hop s'est largement diffusé dans le monde entier, constitue la référence commune d'une jeunesse à la fois contestataire d'un ordre établi et fortement désireuse de participer à la grande fêtes ostentatoire de la consommation de luxe et du plaisir sexuel (photo ci-contre : danseur de Hip Hop à la Défense).

- La Salsa draine aujourd'hui un public d'une grande diversité, depuis les danseurs de salon des classes moyennes occidentales et les mélomanes cultivés épris de latin Jazz, jusqu'au publics populaires latino des faubourgs ouvriers des grandes villes d'Amérique latine, mais aussi d'Europe et des Etats-Unis.

- La Samba, comme un janus tropical, présente aujourd'hui deux face : l'une, lumineuse, est celle de la musique joyeuse et conviviale du carnaval, diffusant l'image d'un Brésil éternellement joyeux ; l'autre, plus sombre, est celle des liens étroits unissant les musiques populaires des favelas – Samba mais aussi Baile funk -aux réseaux criminels de ces quartiers (photo ci-contre : concert de Baile Funk).



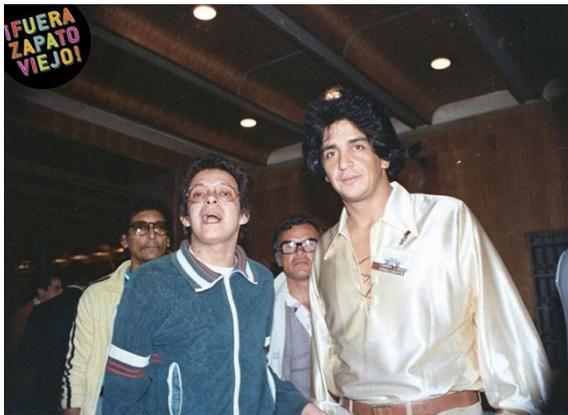
- Le Jazz, au lieu de se transformer en produit de consommation de masse, est au contraire devenu une musique de recherche attirant l'intérêt d'un public quantitativement restreint de mélomanes avertis.



- Enfin, les Narcocorridos mexicains ne jouissent pas pour l'instant d'un véritable rayonnement international. Leur public reste pour l'essentiel cantonné à leur pays d'origine, élargi à une partie de la communauté latino des Etats-Unis. Un état de fait sans doute lié au caractère très local de leurs thématiques. On notera toutefois que prise globalement, la « narcoculture »

dont font partie les narcocorridos et qui s'exprime à travers beaucoup d'autres manifestations (narconovellas, chansons de Salsa ou de gangsta rap etc.) exerce globalement une forte influence sur le jeune public noir et latino du nouveau monde (photo ci-contre : concert de Los Tucanes de Tijuana).

Quelques mots pour finir...



La relation entre musiques populaires et milieux marginaux ou délinquants constitue une réalité incontestable, qui a joué un rôle fondamental dans l'apparition puis le développement de ces formes d'expression. Le Tango est né dans les faubourgs mal famés de Buenos Aires tandis que la Rumba voyait le jour dans ceux de Matanzas ; le Jazz des années 1950 et la musique cubaine des années 1950 n'aurait pas connu un aussi grand épanouissement sans le mécénat de la mafia nord-américaine ; l'essor de la Salsa colombienne,

dont les bordels de Buenaventura et de Cali ont constitué les berceaux, doit beaucoup au soutien des narcotrafiquants (photo ci-contre : Larry Landa en compagnie de Hector Lavoe à Cali au début des années 1980).

Et pourtant, ce lien a été, selon les époques, occulté ou ravalé au rang d'anecdote. La bien-pensance, d'ailleurs, se niche parfois où on ne l'attend pas. On peut certes tourner en dérision l'attitude pudibonde de ceux qui longtemps rejeté le Tango du fait de ses inavouables fréquentations prostibulaires. Mais les mêmes personnes qui montrent ainsi leur largeur d'esprit vont à leur tour – par une pudibonderie d'ordre cette fois idéologique – refuser de voir que c'est la transformation dans les années 1950 de la Havane en un vaste casino-bordel par l'action conjuguée de la mafia américaine et du régime corrompu de Fulgencio Batista qui a permis à la musique cubaine d'atteindre des sommets de créativité en lui offrant de prodigieuse opportunité de développement (photo ci-contre : revue au Tropicana, années 1950).



J'espère dans ce texte avoir ainsi contribué à rétablir les faits en rendant hommage à tous ces bienfaiteurs injustement oubliés de la musique populaire urbaine du nouveau monde, à savoir les puttes et leurs clients, les petits voyous, les maquereaux, les chefs de gang, les politiciens et les policiers corrompus ou les trafiquants de drogue, qui tous,

d'un manière ou d'une autre, ont su lui apporter ce que les animateurs de ligue de vertu, les policiers incorruptibles ou autres révolutionnaires utopistes n'ont eu de cesse de défaire (photo ci-contre : l'orchestre de Duke Ellington au Cotton Club).

Table des matières

Introduction générale.....	3
<i>Préambule : Monsieur William à Santiago de Cuba.....</i>	<i>4</i>
<i>Exposé des motifs, hypothèses et méthode de travail.....</i>	<i>7</i>
Le constat	7
Les hypothèses	8
La méthode et ses limites.....	9
<i>Un résumé des principales conclusions de l'ouvrage.....</i>	<i>11</i>
Tango : de l'arrabal sordide aux coquettes milongas d'aujourd'hui.....	11
Jazz : des maisons closes de Storyville aux clubs avant-gardistes du Quartier latin.....	12
Rumba et musique afro-cubaine : des humbles solars de Matanzas aux congrès internationaux de Salsa.....	13
Samba et Baile Funk : des liens troubles avec les narcotrafiquants	14
Hip-hop et Reggaetón : De la rage du ghetto aux vêtements de marque	15
Salsas Brava et Romantica : du barrio new-yorkais aux grands festivals internationaux	16
Salsa colombienne : des bordels de Buenaventura aux night-clubs branchés de Bogota	17
Narcocorridos : quand les musiciens chantent les exploits des trafiquants de drogue	18
Les personnages des marges dans la chanson afro-latine	19
<i>Diversité et similitudes des scènes afro-latines d'aujourd'hui.....</i>	<i>20</i>
Chapitre 1. Tango : du faubourg sordide aux coquettes milongas d'aujourd'hui	21
<i>Un bâtard né dans l'arrabal portègne.....</i>	<i>22</i>
Le Buenos Aires métissé des années 1850-1860	22
Vers 1880 : l'immigration européenne transforme Buenos Aires	27
Le creuset d'une nouvelle culture musicale.....	30
<i>1900 : le Tango, une musique méprisée des bas-fonds</i>	<i>33</i>
Les lieux de débauche de 1900 : Le tango, reptile de lupanar	34
Des textes obscènes, une langue vulgaire	35
Une danse lascive et indécente.....	37
<i>Entre bal populaire et grands cabarets : le Tango à la croisée des chemins.....</i>	<i>39</i>
Les cafés musicaux des années 1910 : batailleurs et voyous.....	40
Le Tango commence son ascension vers le statut de musique décente	42

L'ère des grands cabarets du centre-ville	44
Tango et prostitution : un lien qui tend à se distendre au cours des années 1920	46
<i>Quand le Tango devient nostalgique.....</i>	<i>50</i>
La double transformation du tango	50
De l'expression de l'âme argentine à un produit de loisir globalisé	53
<i>Sources bibliographiques</i>	<i>55</i>
Chapitre 2. Rumba et musique afro-cubaine : des humbles solars de barrio aux congrès internationaux de Salsa	56
<i>Rumba, début du XXème siècle : dans les rues des ports cubains.....</i>	<i>58</i>
Une musique inventée par le peuple	58
Une pratique informelle des quartiers pauvres	65
Une musique longtemps stigmatisée et méconnue	74
<i>La Havane, années 1950 : les cabarets mafieux, découvreurs de talents rumberos.....</i>	<i>78</i>
La mafia nord-américaine investit à la Havane	79
Un fertile creuset musical	85
Une machine à promouvoir les talents rumberos	87
<i>Après 1959 : la révolution castriste promeut et institutionnalise le folklore afro-cubain.....</i>	<i>94</i>
Le nouveau contexte culturel post-révolutionnaire	95
Reconnaissance institutionnelle et vitalité de la Rumba	97
Actualité de la Rumba : à la conquête des pistes de danse du monde entier ?	103
<i>Sources bibliographiques</i>	<i>108</i>
Chapitre 3. Le Jazz : des bordels de la Nouvelle Orléans aux clubs branchés du quartier Latin	110
<i>L'enfance du Jazz : des rues chaudes de New-Orléans aux honky-tonks du sud.....</i>	<i>111</i>
Un gosse des rues dans une ville dépravée	111
Une musique des marges stigmatisée	116
<i>La mafia, mécène du Jazz</i>	<i>125</i>
Comment la Mafia a-elle-investi la vie nocturne ?	125
Les conséquences pour le Jazz	128
La fin d'une époque.....	139
<i>Le Jazz s'éloigne de ses origines populaires pour devenir élitiste.....</i>	<i>140</i>
Concurrence de nouveaux styles musicaux et fin des big bands	140
Elitisation du Jazz et perte de contact avec le public populaire	140

<i>Sources bibliographiques et filmographiques</i>	141
Chapitre 4. Brésil : les liaisons troubles des écoles de Samba	142
<i>Une reconnaissance relativement précoce de la culture afro au Brésil</i>	143
Brésil colonial : l'influence déjà forte des musiques noires	143
Après la fin de l'esclavage : une intégration raciale plus précoce qu'ailleurs ?	144
Une reconnaissance ambiguë de la contribution afro à la culture brésilienne	145
Artistes noirs : entre reconnaissance et marginalité	146
<i>La Samba, symbole de l'identité culturelle brésilienne</i>	149
Une musique qui suscite rapidement l'intérêt.....	149
Le rôle des politiques nationalistes de Getulio Vargas	151
La Samba au cœur de l'identité brésilienne.....	152
<i>L'actualité : les liens étroits entre musique des favelas et délinquance</i>	153
La double face de la Samba : vitrine attrayante ou musique des bas-fonds ?.....	153
Les liens étroits entre Samba, musique des favelas et crime organisé.....	155
Le cas des Baile funk et proibidão	157
<i>Sources bibliographiques</i>	159
Chapitre 5. Narcocorridos : Quand les musiciens mexicains chantent les exploits des trafiquants de drogue 160	
<i>Origine et essor d'une musique violente et machiste</i>	161
Les origines : des Corridos aux Narcocorridos	161
Les interprètes : de Chalino Sanchez à El Komander	162
<i>Les Narcocorridos, révélateurs de l'influence des narcos</i>	163
Les narcocorridos, un genre vulgaire et artistiquement médiocre ?.....	163
Les Narcocorridos, expression d'une contre-culture populaire.....	165
Une musique en symbiose avec ses anti-héros	166
<i>L'avenir des Narcocorridos : assagissement ou escalade de la violence ?</i>	167
<i>Sources bibliographiques</i>	168
Chapitre 6. Salsa : du barrio new-yorkais aux grands festivals internationaux	169
<i>Salsa brava new-yorkaise : une fille du barrio pas si rebelle ?</i>	170
Genèse ethno-musicale de la Salsa	170
La Salsa new-yorkaise comme phénomène musical	174

La Salsa new-yorkaise, expression d'une marginalité subie ou revendiquée ?	179
<i>La Salsa, produit de l'industrie new-yorkaise des loisirs</i>	183
Le rôle de la radio et des producteurs	183
La révolution <i>Fania</i>	185
La faible implication des réseaux criminels.....	189
<i>La Salsa devient une world music aux publics diversifiés</i>	191
De la Salsa Brava à La Salsa Romantica	191
Un produit de loisirs globalisé.....	193
Une diversité de formes expressives et de publics	197
<i>Sources bibliographiques</i>	198
Chapitre 7. Salsa Colombienne : des bordels de Buenaventura aux nights-clubs branchés de Bogota	199
<i>Ports, bordels et bidonvilles colombiens : du Mambo à la Salsa</i>	200
Le rôle historique des quartiers réservés.....	200
Expansion urbaine et musique des faubourgs populaires dans les années 1960.....	205
<i>Les chefs des narcocartels sont aussi des fans de Salsa</i>	212
Les premisses de l'adoption par l'ensemble de la ville	212
Narcos et salsa : les étapes et les formes d'un amour partagé	214
Les formes de l'intervention des narcos dans la Salsa	216
Déclin et héritage des cartels.....	218
<i>Une salsa vivante et multiple</i>	220
La crise des années 1990.....	220
Diversité de la Salsa colombienne d'aujourd'hui.....	220
<i>Sources bibliographique et documentaires</i>	223
Chapitre 8. Hip-hop et Reggaetón : De la rage du ghetto aux vêtements de marque	224
<i>Les origines : deux enfants des ghettos modernes d'Amérique</i>	225
Trenchtown et les sound systems.....	225
Le Bronx et la naissance du Hip-hop	226
Straight Outta Compton : Le Gangsta Rap de la côte ouest.....	230
Du côté des latinos : du Dem Bow au Reggaetón	231
<i>Une enfance turbulente de contre-culture des marges</i>	233
Le Hip-hop, héritier moderne d'une tradition de contre-culture noire.....	233
Le Hip-hop comme musique de contestation agressive et clivante	238

Un milieu violent, sans être pour autant contrôlé par le crime organisé	242
Des labels indépendants au marketing de masse	243
<i>Une transformation inachevée en loisir de masse</i>	<i>247</i>
Le succès national et international	247
La prise en main par l'industrie des loisirs	249
Musique « grand public » ou contre-culture ?.....	251
<i>Sources bibliographiques</i>	<i>254</i>

Chapitre 9. Les personnages des marges dans la chanson afro-latine 255

<i>Les lieux de la marginalité ; ghetto, arrabal, cabaret et bordel.....</i>	<i>256</i>
Poésie et dangers des bas-quartiers	256
Cabarets, night clubs et maisons closes	259
<i>Filles perdues et femmes fatales.....</i>	<i>261</i>
La femme perdue, victime de la domination masculine	261
La femme forte, maîtresse de son corps et de son destin	262
<i>Petits voyous, tueurs psychopathes et grands gangsters.....</i>	<i>264</i>
Petits voyous, maquereaux et caïds de quartiers	264
Chefs de gangs respectés	266
<i>Des thématiques beaucoup plus larges.....</i>	<i>268</i>

Conclusion Générale. Musiques populaire afro-latines : diversité des pratiques et des expressions contemporaines 270

<i>La diversité des trajectoires historiques.....</i>	<i>271</i>
Conditions d'apparition.....	271
Conditions de diffusion des musiques afro-latines	273
<i>Globalisation et situation actuelle des musiques afro-latines.....</i>	<i>275</i>
Diversité des processus de transformation en commodité de loisirs de masse globalisés	275
Diversité des pratiques actuelles	276
<i>Quelques mots pour finir.....</i>	<i>278</i>