



Tango, Rumba, Putes et Voyous : Introduction Générale

Par Fabrice Hatem

Je suis depuis longtemps frappé par les fortes similitudes existant entre les trajectoires historiques de la plupart des musiques afro-latines. Celles-ci, en effet, seraient selon moi (presque) toutes :

- 1) apparues comme le produit du métissage de différentes influences ethnoculturelles, dans des marges urbaines déshéritées et stigmatisées...
- 2) ... pour s'imposer ensuite – souvent avec le soutien de milieux criminels impliqués dans les activités nocturnes - comme cultures populaires de référence dans leur pays...
- 3) .. 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 produits de loisirs globalisés.

J'ai donc testé dans ce livre la valeur de 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 Reggaeton. Les résultats obtenus valident en grande partie mon schéma d'analyse, même si chacun de ces genres connaît aussi une évolution spécifique lié aux conditions particulière de sa genèse et de son développement : dosages ethno-culturels, topographie urbaine, géographie et histoire des pays concernés, stade d'évolution actuellement atteint par le genre musical étudié...

Je vous propose donc de partir avec moi, dans cet ouvrage, intitulé "Tango, Rumba, Putes et Voyous", 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.

Table des matières

Préambule : Monsieur William à Santiago de Cuba.....	3
Exposé des motifs, hypothèses et méthode de travail	6
Le constat.....	6
Les hypothèses.....	7
La méthode et ses limites.....	8
Un résumé des principales conclusions.....	10
Tango : de l'arrabal sordide aux coquettes milongas d'aujourd'hui.....	10
Jazz : des maisons closes de Storyville aux clubs avant-gardistes du Quartier latin	11
Rumba et musique afro-cubaine : des humbles solars de Matanzas aux congrès internationaux de Salsa ...	12
Samba : un symbole de l'identité brésilienne, des liaisons troubles avec les narcotrafiquants	13
Hip-hop et Reggaetón : De la rage du ghetto aux vêtements de marque	14
Salsas Brava et Romantica : du barrio new-yorkais aux grands festivals internationaux	15
Salsa colombienne : des bordels de Buenaventura aux night-clubs branchés de Bogota	16
Narcocorridos : quand les musiciens chantent les exploits des trafiquants de drogue	17
Les personnages des marges dans la chanson afro-latine.....	18
En guise de conclusion.....	19
Sommaire du livre	20

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).

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 traînait 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*...



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. 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 (photo ci-dessus : fête de favela au Brésil).

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,



historien du Tango).

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,

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 ce genre 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 :

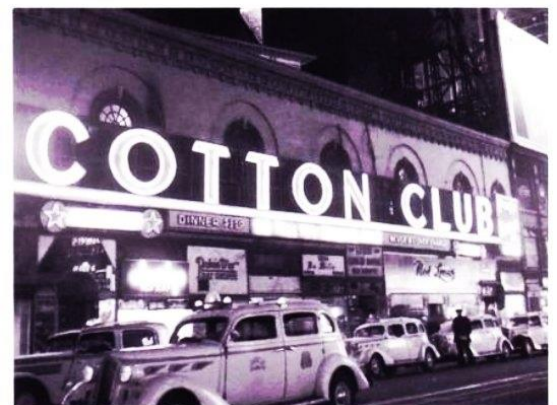
1) Au-delà de leurs apparentes différences, de nombreuses musiques du Nouveau monde - du Jazz au Tango en passant par la Salsa et la Samba - sont issues, à des degrés divers, d'un même processus d'interactions entre influences européennes et africaines. Elles appartiennent donc à la même famille élargie, 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.

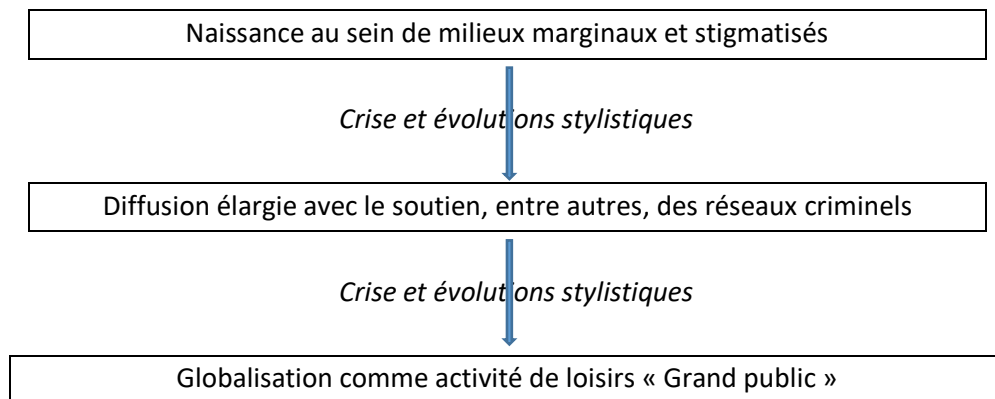
- Diffusion de cette musique vers l'ensemble de la société, moyennant le renoncement à ses aspects les plus dénigrés de contre-culture violente et vulgaire, et sous l'action de forces diverses où les milieux du crime organisé (« gangsters et night-clubs ») jouent un rôle d'autant plus important qu'ils 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).

Par ailleurs, j'ai hésité entre une approche synthétique, combinant des exemples et analyses relatives aux différents genres pour tester séparément la valeur de chacune de mes hypothèses, et une série de monographies séparées - sur le Tango, le Jazz, etc. - où seraient à chaque fois discutée la pertinence de celles-ci pour différents type de culture populaire. C'est cette seconde voie que j'ai finalement choisie, dans la mesure notamment 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, afin de répondre à des interrogations précises sur lesquelles subsistaient certains doutes (par exemple le contenu des chansons de Rumba ou l'atmosphère de la Salsa colombienne dans les années 1980).

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, du barrio misérable ou du ghetto violent de leur naissance 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 proprement dit.
- 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



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 Montevideo, 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 bandoneon 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, au premier rang desquels 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 (photo ci-contre : show de Tango à Buenos Aires).



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 cet article. 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 XX^{ème} 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 ouvrent 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 effet 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-cubain, 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, combinant l'héritage du folklore populaire cubain à l'influence du Jazz nord-américain : Son urbain, Mambo, Cha-Cha-Cha, etc.

Après une longue période de marginalisation liée à l'isolement politique de l'île après la révolution cubaine, la musique de l'île 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 loisir 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 loisir de masse « hors-sol » par l'industrie mondiale de l'entertainment.

Samba : un symbole de l'identité brésilienne, des liaisons troubles avec les narcotrafiquants



référence ».

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 d'exportation et de promotion touristique destiné au public du monde entier (phot ci-contre : carnaval de Rio). Mais sa trajectoire historique présente également quelques fortes spécificités par rapport à mon « modèle de

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 Proibidaos, 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 par rapport à mon modèle de référence 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, en général des ghettos 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 et stigmatisées, elles ont suscité des polémiques et des réactions de rejet en raison notamment du caractère souvent outrancier et provocateur de leurs paroles. De ce fait, leur diffusion s'est au départ plutôt appuyée sur des réseaux parallèles avant de susciter l'intérêt des « majors » de la distribution musicale (photo ci-contre : b-boys dans les rues de New York, années 1970).

Le parcours historique de ces deux genres musicaux présente cependant plusieurs caractéristiques originales par rapport au modèle de référence que j'ai présenté au début de ce livre. La première est liée au contexte de prise de conscience politique et de revendication afro-centrique 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 Nouvelle-Orléans au début du XXème 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 population pauvres, 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 immédiate 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, l'appel à la révolte contre le système établi incarné par la police, voire une revendication afro-centrique parfois teintée de racisme ou d'antisémitisme.

Les voies par lesquelles le Hip Hop et le Reggaeton s'intègrent au corpus des musiques « mainstream » acceptables par un large public 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, comme dans certaines chansons de Daddy Yankee. 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 les plus dérangeants, 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 et les comportements 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 leitmotivs des chansons et des vidéos du genre. Et ces musiques sont même fréquemment utilisées comme éléments déclencheurs d'un cycle de consommation à but commercial (lancement de lignes de vêtement, publicités pour des boissons ou des chaussures de sport...).

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 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 solvable³ (photo ci-contre : Concert de la Fania à New York au début des années 1970).

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, à des radios spécialisées, et à quelques night-clubs de Spanish Harlem et de Greenwich Village...). 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 (photo ci-contre : Chili Salsa Congress).



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 (de nombreux précurseurs du Hip Hop, en particulier, sont d'ascendance caribéenne, même si la contribution afro-américaine est plus marquée pour ce genre que pour la Salsa). 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 (Baranquilla, Carthagène et surtout Buenaventura) où les marins de passage apportaient les derniers

disques cubains pour venir les danser avec les putains des quartiers réservés, dont le plus célèbre était celui de la Pilota à Buenaventura. 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 populations déracinées, avides de nouvelles formes d'expression (photo ci-dessus : Feria de Cali, années 1970).

Jusqu'au milieu des années 1970, la Salsa colombienne - ou plutôt la pratique colombienne de la Salsa importée - 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 et à la violence des quartiers réservés. Ce n'est qu'à partir de 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, et tout particulièrement à Cali.

Si les acteurs de ce processus sont très divers – intellectuels et artistes progressistes, entrepreneurs de spectacle, festivals institutionnels - une catégorie retiendra plus particulièrement 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 les « 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 en réinvestissant le produit de ses activités illicites dans la promotion musicale. Il sera suivi, un peu plus tard, par les membres du Cartel de Cali, qui multiplieront les boites 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 et bon enfant des 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 (Reggaetón...) mais à laquelle la chute de ses puissants protecteurs mafieux n'est pas non plus totalement 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

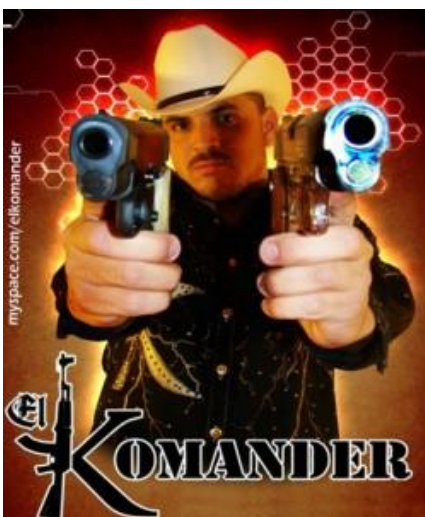


Il peut sembler a priori discutable d'introduire les Narcocorridos, genre qui musicalement n'a rien à voir avec l'influence afro, dans un livre ayant pour objet les musiques afro-latines. La raison de ce choix tient au fait que ce style constitue un exemple particulièrement clair des liens existant entre 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 à 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...



En guise de conclusion...

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 (photo ci-contre : le Conjunto Folklórico Nacional de Cuba). 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, donc, continue sous nos yeux... (photo ci-contre : incidents lors d'un concert du groupe argentin de Cumbia Villera Damas Gratis).

Sommaire du livre

[Introduction générale](#)

[Chapitre 1. Tango : du faubourg sordide aux coquettes milongas d'aujourd'hui](#)

[Chapitre 2. Jazz : des maisons closes de Storyville aux clubs avant-gardistes du Quartier latin](#)

[Chapitre 3. Rumba et musique afro-cubaine : des humbles solars de barrio aux congrès internationaux de Salsa](#)

[Chapitre 4. Brésil : les liaisons dangereuses des écoles de Samba](#)

[Chapitre 5. Salsa : du barrio new-yorkais aux grands festivals internationaux](#)

[Chapitre 6. Salsa colombienne: des bordels de Buenaventura aux night-clubs branchés de Bogota](#)

[Chapitre 7. Hip-hop et Reggaetón : De la rage du ghetto aux vêtements de marque](#)

[Chapitre 8. Narcocorridos : quand les musiciens chantent les exploits des trafiquants de drogue](#)

[Chapitre 9. Les personnages des marges dans la chanson afro-latine](#)

[Conclusion. Diversité des expressions contemporaines de la musique populaire afro-latine](#)

[Annexe. Bibliographie commentée](#)

(Pour accéder aux différents chapitres du livre, cliquez sur les liens associés).