

**Anthologie de la chanson populaire cubaine et de la salsa**  
**- Une introduction générale -**

**Par Fabrice Hatem**

**Sommaire**

Pourquoi cette anthologie ? .....	2
Le contenant : méthode de réalisation et structure générale de l'ouvrage .....	3
Petit discours de la méthode : choix des textes, recherches, traduction.....	3
Le choix des textes .....	3
Le travail de recherche et de traduction .....	4
La structure et la composition de l'ouvrage .....	5
Une structure en trois chapitres .....	5
La forme de l'ouvrage : des fiches multimédia standardisées .....	6
Le contenu : thèmes et styles littéraires .....	7
Thèmes, lieux et personnages.....	7
L'amour (malheureux) .....	7
La joie de vivre.....	8
La chronique sociale.....	9
L'enthousiasme et la fierté .....	10
La diversité des styles littéraires .....	11
Deux structures génériques .....	11
L'évolution au cours de temps .....	11
Quelques remarques en guise de conclusion.....	12
Annexe. Liste alphabétique des chansons figurant dans l'anthologie.....	13

## Pourquoi cette anthologie ?

Les danseurs français de Salsa sont en grande partie non hispanophones. Ils ne comprennent donc pas les paroles des chansons sur lesquelles ils font évoluer leur corps. Il m'a semblé nécessaire de remédier à cet état des choses, pour au moins trois raisons :

- Parce que la compréhension des paroles peut fournir au danseur, en complément de la musique elle-même, des indications précieuses pour orienter son interprétation instantanée.
- Parce que comprendre les paroles de Salsa, c'est aussi s'imprégner de l'atmosphère humaine et culturelle dans laquelle s'est développé ce style musical. Ceci peut aider à produire une danse respectant mieux l'authenticité de cet univers.
- Enfin pour satisfaire une curiosité intellectuelle : comment peut-on prétendre s'intéresser à une culture, quelle qu'elle soit, sans chercher à comprendre ce qu'elle dit ni comment elle le dit ?

C'est pourquoi j'ai eu l'idée de réaliser cette petite anthologie de la musique populaire cubaine et de la Salsa, qui a pour ambition de proposer au néophyte quelques clés d'entrée dans ce corpus culturel, sous la forme de 150 chansons traduites et commentées parmi les plus représentatives.

Plusieurs initiatives du même type ont, certes, déjà été entreprises, notamment sur les sites web francophones *Buscasalsa*<sup>1</sup> et de *Fiestacubana*<sup>2</sup>. En complément de ces travaux souvent excellent, mon apport consiste, d'une part à proposer la traduction de nombreux titres nouveaux, et d'autre part, à présenter mon travail sous la forme d'un e-ouvrage multimédia, mettant à contribution toutes les ressources disponibles de l'internet. Il est ainsi possible au lecteur de lire sur son ordinateur les paroles des chansons tout en les écoutant et en regardant sur son écran des films de danse, des images d'archive, des diaporamas, etc.

Après avoir présenté le *contenant* – l'ouvrage et sa méthode de réalisation – je dirai quelque mot du *contenu* – les thèmes et les styles littéraires de la chanson populaire cubaine et de la Salsa.

---

<sup>1</sup> <http://www.buscasalsa.com/-Chansons->

<sup>2</sup> [www.fiestacubana.net](http://www.fiestacubana.net)

## **Le contenant : méthode de réalisation et structure générale de l'ouvrage**

### ***Petit discours de la méthode : choix des textes, recherches, traduction***

#### **Le choix des textes**

**Le choix des textes a présenté deux difficultés majeures.**

- *Tout d'abord, comment délimiter le champ de ma recherche, c'est-à-dire la Salsa et la musique populaire latino dans laquelle celle-ci plonge ses racines ? Dans la partie consacrée aux origines historiques de la Salsa, quelle place fallait-il donner aux musiques traditionnelles non cubaines (Boléro mexicain; Plena portoricaine, Porro Colombien, etc.) ? A Cuba même, fallait-il rendre compte, à côté de l'évident Son, des styles musicaux qui, comme la Trova, le Boléro cubain, le Feeling, la Nueva trova, la Rumba, n'ont que des liens indirects avec l'émergence de la Salsa, ou encore du répertoire afro-cubain, qui n'est pas chanté en espagnol ? Dans la partie consacré à la naissance et au développement de la Salsa, fallait-il intégrer ces formes musicales sœurs ou cousines que sont le Mambo, le Cha-cha-cha, le Merengue ou la Bachata ? Enfin dans la dernière partie de l'ouvrage, consacrée aux tendances actuelles de la Salsa; fallait-il rendre compte de formes mutantes comme le Reggaeton ou le Salsaton, ainsi que de l'émergence d'une production Salsa largement non hispanophone hors du continent américain et (répertoire originaire d'Afrique notamment) ?*

- *Ensuite, selon quels critères sélectionner un échantillon extrêmement réduit de 150 chansons sur un répertoire qui en comporte plusieurs dizaines de milliers, soit un taux de représentativité d'à peu près 1 pour 1000 ?*

**J'ai répondu à ces questions de manière pragmatique et par tâtonnements successifs.** Tout d'abord, j'ai choisi de me limiter au répertoire hispanophone, ce qui m'a conduit *de facto* à ne faire figurer dans mon ouvrage que des œuvres venues du continent américain, et aussi à éliminer les textes afro-cubains liés aux danses des Orishas. Ensuite, j'ai privilégié les morceaux de Salsa ou de Son les plus souvent entendus sur les pistes de danse - critère logique puisqu'il permet de sélectionner les œuvres les plus influentes, qui constituent en quelque sorte l'ossature du répertoire. J'ai également pris soin d'intégrer la plupart des interprètes, des compositeurs et des orchestres considérés comme majeurs, qu'ils soient actuels ou passés. J'ai cependant voulu ne pas totalement négliger des corpus musicaux, qui sans appartenir à la Salsa et à ses ascendants en ligne directe – Son et Son Montuno – entretiennent avec elle des relations de cousinage, comme la Trova, le Boléro ou le Cha-cha cha. J'ai également joint pour mémoire quelques spécimens des formes musicales les plus récentes, comme le Reggaeton, et - dans une lignée différente – la Nueva trova.

Au sein de cet ensemble, j'ai sélectionné les œuvres pour lesquelles l'Internet permettait l'accès le plus aisé aux interprétations, aux paroles, et à un minimum d'informations sur la genèse et l'histoire de l'œuvre. - solution qui pourrait être taxée de facilité, mais qui, encore une fois, constitue aussi un bon critère de la notoriété et de l'influence des titres concernés. *Last but not least*, je me suis aussi laissé guider par mes goûts personnels : toutes choses

égales par ailleurs, j'ai préféré inclure les morceaux que j'aimais plutôt que ceux que je n'aimais pas. Qui pourrait trouver à redire à cette prérogative d'auteur qui fait que les vieux Soneros de Santiago, qui bercent mon cœur, sont peut-être un peu plus présents, dans ma liste finale, que les jeunes orchestres de Salsaton de la Havane, qui me cassent les oreilles ?

## Le travail de recherche et de traduction

Ce travail s'est heurté à plusieurs difficultés importantes :

**- Les informations disponibles sur la genèse et l'histoire des œuvres sont en général assez pauvres**, quoique de qualité et d'abondance très variables selon les cas. Une difficulté récurrente tient par exemple à ce que la plupart des sources disponibles occultent au profit de l'interprète le nom des auteurs et des compositeurs.<sup>3</sup> Il faut donc souvent se livrer à de longues recherches en forme de jeu de piste pour identifier ces derniers. L'avantage inattendu de ce travail ardu est qu'il permet, justement par l'accumulation des fausses pistes et des informations involontairement collectées sur des sujets connexes, de se constituer assez rapidement une culture assez fouillée sur toutes sortes de questions liées, directement ou non, à la chanson étudiée.

**- La seconde difficulté tient au choix d'une version de référence**, surtout dans le corpus du Son et de la Salsa –c'est-à-dire en fait dans la majeure partie de mon anthologie. A cela, une raison bien simple : dans l'interprétation de ces œuvres, la seconde partie de la chanson est en fait constituée par un dialogue entre le soliste, qui improvise, et le chœur, qui répète inlassablement le même court refrain. Le terme Sonero désigne d'ailleurs « celui qui interprète, qui improvise bien le Son ». Si l'on ajoute à cela que les arrangements eux-mêmes<sup>4</sup> malmènent parfois allègrement le texte originel (en coupant, répétant, intervertissant, etc.) on arrive à ce résultat, un peu déprimant pour un traducteur épris de fidélité au texte littéraire, qu'il existe presque autant de versions des paroles que d'interprétations. Il faut alors choisir, parmi ces dernières, celles que l'on considérera comme le « texte de référence ». Choix difficile, compte tenu de la grande qualité de beaucoup des interprétations existantes. Mais l'avantage de ce dilemme cornélien répété 150 fois, c'est qu'à force de jouer en solitaire à la « tribune des critiques de disque », on acquiert *in fine* une érudition discographique très poussée.

**- La troisième difficulté tient à la finalisation du texte de référence en espagnol**. Deux cas de figure se présentent alors : 1) soit - cas le plus fréquent - j'ai pu avoir directement accès à une transcription déjà existante, et il a fallu en vérifier la fidélité à l'interprétation choisie. Un exercice souvent frustrant compte tenu des multiples improvisations et arrangements caractérisant chaque version, et qui rend nécessaire un travail parfois fastidieux de réécriture ; 2) soit je n'ai pu obtenir de transcription toute faite, et j'ai donc été contraint de la réaliser moi-même. Commence alors le cauchemar des mots inaudibles, des phrases incomplètes, des interjections sans signification intelligible. L'avantage de ce processus d'écoute parfois douloureux, c'est qu'un fois arrivé au bout, on connaît la chanson à peu près par cœur jusque dans ses moindres détails.

---

<sup>3</sup> Cette situation contraste fortement avec celle d'autres styles musicaux comme le Tango où le nom de l'auteur et du compositeur sont presque toujours très aisément identifiables. Cela a peut-être quelque chose à voir avec l'action de la SADAIC, société des auteurs-compositeurs argentins, fondée dans les années 1930 par d'éminents compositeurs tangueros dans le but justement de défendre leurs droits de propriété artistique.

<sup>4</sup> C'est-à-dire l'écriture, à partir du thème de base, de la partition destinée à être interprétée par l'orchestre. -

- **Enfin ; la quatrième difficulté tient à la traduction elle-même.** Chaque chanson présente en effet son lot de phrases à la construction grammaticale bancal, de mots rares ou mal orthographiés, de transcriptions incorrectes, d'expressions idiomatiques ou argotiques, de références cryptiques à des lieux, événements, anecdotes et situations inconnus du traducteur non cubain - et parfois même, dans le cas des chansons anciennes, des cubains d'aujourd'hui. Dans ces conditions, il faut parfois des heures de recherche et de nombreux coups de téléphone et e-mail à des amis cubains dévoués<sup>5</sup> pour traduire un mot ou une expression. L'avantage, c'est qu'à l'issue de ce processus, on s'est pénétré d'une bonne partie des allusions elliptiques, des métonymies, des synecdoques, des expressions idiomatiques, des références géographiques ou historiques cryptiques qui forment en quelque sorte le socle mémoriel de l'identité populaire cubaine.

## ***La structure et la composition de l'ouvrage***

Ce travail a abouti à la rédaction d'une anthologie comprenant 150 titres; articulé autour de trois grands chapitres reflétant les principales étapes historiques de la musique –et de la littérature - Salsera. Chacun des titres fait l'objet d'une présentation standardisée proposant l'essentiel de ce qu'il faut savoir et comprendre de l'œuvre.

### **Une structure en trois chapitres**

**Le premier chapitre est consacré aux racines musicales de la Salsa.** Il couvre donc un champ de production artistique s'étalant, en gros, de 1870 à 1960. La musique cubaine, et tout particulièrement le Son et son successeur immédiat le Son montuno, en constituent la partie principale. Mais j'ai également intégré quelques Puntos, Guarijas, Guarachas, Boléros cubains, et pour les œuvres plus récentes, chansons de style « Feeling » et Cha cha Cha parmi les plus connus du répertoire cubain, ainsi que quelques boléros étrangers célèbres. Les noms de Pepe Sanchez, Sindo Garay ; Nico Saquito, Alfredo Lecuona, Guillermo Portabales, Miguel Matamoros, Ignacio Pineiro, Antonio Machin, Beny Moré, Arsenio Rodriguez, Enrique Jorrin, Celina Gonzales, Felix Chappotin, Orquesta Aragon, Sonora Matancera, et bien sur des principaux membres de l'orchestre Buena Vista Social Club, reviennent en boucle dans cette partie, aux côtés de beaucoup d'autres peut-être un peu moins célèbres mais également talentueux. Mon principal regret et de n'y avoir fait figurer aucune chanson de Rumba, alors que celle-ci a constitué - surtout sous sa forme Guaguancó - l'un des creusets majeurs de la musique tropicale d'aujourd'hui, et particulièrement de la Salsa. Mais rien n'est perdu pour l'avenir; tant que Dieu nous prêtera vie et nous laissera connecté à une liaison Internet haut débit.

**Le second chapitre est consacré à la naissance et à l'expansion de la Salsa jusqu'à la fin du siècle dernier.** Si la salsa s'enracine dans la musique populaire cubaine, c'est aux Etats-Unis qu'elle est née dans les années 1960 puis s'est développée au cours des décennies ultérieures, dans le milieu des diasporas artistiques cubaine et portoricaine, pour une grande part sous l'impulsion du label *Fania*. Ce chapitre est largement consacré à cette étape décisive. On y voit naître la Salsa comme une forme particulière de Son Montuno, au rythme accéléré, à la partie vocale amplifiée par un recours accru à l'improvisation du soliste, et aux sonorités enrichies par le renforcement des cuivres, l'introduction du piano et parfois

---

<sup>5</sup> Je voudrais à ce sujet adresser mes remerciements à Cheila Rosso Micheli, Juan Carlos « Papucho » Pedroso, Reinaldo « Flecha » Delgado, Ivonne Gonzalès, Lilia Gonzales, Darita Darilenis, ainsi qu'à quelques autres très chères amies de la communauté latino de Genève pour leur aide dans ce travail.

d'instruments électriques. On peut y retrouver des artistes comme Hector Lavoe, Frankie Ruiz, Willy Colon, Ruben Bladés, Ismael Miranda, Celia Cruz, Cheo Feliciano, Eddie Palmieri, Johnny Pacheco ou Eddie Santiago. La contribution spécifiquement portoricaine et sud-américaine à ce mouvement et l'émergence simultanée d'autres rythmes musicaux parents de la Salsa sont illustrées par l'introduction de plusieurs Salsa de Joe Arroyo, d'Oscar d'Léon, du Gran Combo de Puerto Rico et d'une bachata de Victor Victor.

**Le troisième chapitre est consacré à l'actualité de la musique cubaine, et, dans une moindre mesure, de la Salsa.** Pendant que la Salsa poursuivait son essor à travers le monde, la musique populaire cubaine a connu au cours des vingt dernières années une renaissance spectaculaire. Le dernier chapitre de mon anthologie est focalisé pour l'essentiel sur les tendances actuelles de cette dernière ; Il est en effet largement focalisé sur la Timba, forme musicale typiquement cubaine, sœur de la Salsa par leur père commun (le Son montuno) mais à la sonorité et aux paroles souvent plus âpres voire un peu agressives. On trouvera donc dans ce chapitre un florilège des orchestres et chanteurs de Timba cubaine les plus connus d'aujourd'hui, comme Los Van Van, Maykel Blanco, Adalberto Alvarez y su Son, Elio Revé Y su Charangon, Manolin, Manolito Simonet, Issac Delgado, Pupy y los que son Son, Haila, Klimax, Bamboleo, NG la Banda, Paulito FG... J'ai également réalisé quelques incursions très limitées dans le trois « ton » (Reggaeton, Salsaton, Cubaton) et ajouté quelques chansons célèbres de Silvio Rodriguez et Pablo Milanés représentatives du courant dit de la « Nueva Trova ». Enfin, quelques œuvres d'orchestres importants de Salsa portoricaine actuelle, comme El Gran combo de Puerto Rico, figurent également dans ce chapitre. Le reste du monde n'est représenté que par une seule chanson de Manu Chao – qui d'ailleurs n'est une Salsa même s'il est possible de réaliser sur elle quelques pas de cette danse. Un de mes principaux regrets est d'ailleurs de n'avoir pas mieux couvert cette production Salsera internationale contemporaine, dont la variété et l'abondance justifieraient largement l'adjonction d'un futur 4<sup>ème</sup> (et dernier ?) chapitre à cette anthologie.

### **La forme de l'ouvrage : des fiches multimédia standardisées**

Chacune de ces chansons été présentée sous forme d'une « fiche technique » standardisée comportant les éléments suivants :

- Origine et histoire de la chanson (auteur, style, date de la composition et/ou du premier enregistrement, principaux interprètes, reprises, succès auprès du public, récompenses obtenues...).
- Analyse du texte (thématique, structure, style, comparaison avec d'autres œuvres, spécificité au sein du répertoire...).
- Liens Internet vers les principales interprétations disponibles sur le web.
- Texte de la chanson en espagnol avec en regard sa traduction en français annotée.
- Références complémentaires accessibles sur le web.

L'une des originalités de ce travail est qu'il a été presque entièrement réalisé à partir de sources disponibles sur le web et conçu de manière à mettre à profit les possibilités du multimédia. Ceci signifie concrètement qu'il est possible en même temps, tout en restant

confortablement assis devant son ordinateur, de lire le texte et sa traduction, de consulter les commentaires et d'écouter la chanson tout en regardant éventuellement la vidéo associée.

## **Le contenu : thèmes et styles littéraires**

La traduction, même commentée, de 150 chansons ne suffit pour comprendre et maîtriser le « corpus poétique » de la Salsa. Pour y parvenir, il faudrait bien sur disposer d'un échantillon beaucoup plus large. Mais en attendant, on peut tenter de tirer la « substantifique moelle » de ce premier travail en dégagant quelques enseignements de synthèse sur les contenus thématiques et les formes littéraires qu'il permet de mettre en évidence. C'est ce que j'ai tenté de faire dans les pages qui suivent. Après avoir présenté dans un premier temps les caractéristiques générales de ce corpus littéraire, j'essayerai de montrer en quoi celles-ci peuvent varier selon les époques et les lieux où l'œuvre a été créée, ou encore selon les grandes catégories de styles musicaux.

### ***Thèmes, lieux et personnages***

Je crois pouvoir distinguer, à titre de première hypothèse, quatre pôles thématiques dans les chansons que j'ai traduites. Les voici, en vrac : l'amour malheureux, la joie de vivre, la chronique sociale et humaine, enfin l'enthousiasme et la fierté.

### **L'amour (malheureux)**

Un bon tiers des textes de mon anthologie sont pour thème un chagrin d'amour, affectant la plupart du temps un homme. Tout le spectre de la souffrance amoureuse est parcouru dans ces textes : timidité face à une femme aimée ou frustration devant une beauté inaccessible (*Esta Cobardia ; Mirandote ; No lo commentes*) ; indifférence de la femme face aux avances masculines ou attente frustrante face à une femme indécise (*La Trigueñita ; Nube de Passaje ; Quizas, quizas, quizas*)<sup>o</sup> ; rêve d'amour se heurtant à la triste réalité (*Te busco*) ; jalousie de l'amant abandonné pour un autre (*Tu con el*) ; désespoir de l'homme confronté à sa solitude affective (*La mujer que mas te duele ; Lagrimas negras ; Moliendo café*) ; nostalgie pour une femme partie au loin (*Mariposa de primavera ; Ojala ; Silencio ; Ausencia*) ; désir d'oublier une relation décevante et/ou de recommencer sa vie avec une femme plus généreuse de son amour (*Ni Frio no calor ; Lluvia ; Necesito una amiga*) ; remords ou sentiment de culpabilité face à l'échec (*Se seco el arroyito ; Para vivir*) ; rancœur provoquée par la trahison et l'ingratitude (*Mami yo te enseñe*) ; désir de vengeance (*Lloraras*), dégoût face aux déceptions répétées de l'amour (*No vale la pena enamorarse*) ; déception par rapport aux sentiments trop superficiels de la (ou du) partenaire (*Periodico de Ayer, Sabroso, Veinte años*,)... Et j'ai sans doute oublié quelques catégories !!!

Les causes de l'échec sont le plus fréquemment imputées au mauvais comportement de la femme, à laquelle toutes sortes de reproches sont adressés :: elle peut être infidèle (*Amor de mentira*), traîtresse et ingrate (*Macusa*), menteuse (*Mentirosa*), manipulatrice (*Desnudate Mujer*), intéressée (*Abusadura*), orgueilleuse (*Orgulecida*), affectivement instable (*La rueda*) ; insuffisamment aimante (*Busco lo Tuyo ; Que has hecho ; Amargas verdades ; Te dejo libre*), excessivement jalouse (*Mujer celosa*) ou encore abandonner son compagnon sans aucune raison claire (*Se no te quieres tu*).<sup>o</sup>

La culpabilité de l'homme est cependant également avérée dans un certain nombre de chansons : jalousie (*Se seco el arroyito*), manque d'affection (*Pelo Suelto*), départ vers l'étranger (*La Bola*), rupture brutale et inexplicquée (*Tristeza*), trahison amoureuse (*Pintate los labios Maria*). Dans ces cas, le locuteur de la chanson (c'est-à-dire celui qui s'y exprime à la première personne) est d'ailleurs souvent le nouvel amant de la femme délaissée. Celui-ci signifie alors à son prédécesseur mécontent qu'il ne fait que payer ses propres fautes (*Marcando la distancia*) et lui suggère fermement de passer son chemin s'il veut éviter les problèmes (*Controlate*). Il peut également s'agir d'un simple ami, qui cherche à consoler la femme abandonnée<sup>6</sup> (*Pelo suelta y carretetara*) et lui conseille de tourner la page pour retrouver le chemin du bonheur (*Pintate los labios, Maria*).

Enfin, dans quelques textes, aucun des deux amants ne porte l'entière responsabilité de la rupture. C'est en effet un fonctionnement défectueux de la relation de couple ou les hasards de la vie qui expliquent l'échec de la relation : amour trop unilatéral de l'un des deux partenaires (*Para vivir*), lassitude mutuelle (*Despues de Todo*), incompréhension (*No me llores mas*), obstacle mis à la relation par la maladie et la mort (*Nosotros, Historia de un amor*) ou encore par un tiers malveillant (*Huellas del pasado*).

## La joie de vivre

Mais les Salseros, fort heureusement, ne passent pas tout leur temps à ressasser leurs peines de cœur. Contrairement au Tango, très largement dominé par les sentiments de tristesse et de nostalgie amoureuse, la musique cubaine et la Salsa contiennent une bonne dose d'optimisme et de joie de vivre. Celle-ci peut prendre plusieurs formes distinctes.

Tout d'abord, bonne nouvelle, l'amour peut être parfois heureux. D'abord parce les femmes sont des être merveilleux qui ont toutes les qualités pour donner du bonheur à l'homme (*Azuquita pàl café, Gotas de lluvia*). Et, pour peu qu'elles aient des talents de danseuse (*La trigueña encarnacion, la Sandunguita*) ou une démarche un peu provocante (*La negra tien tumbao*), elles allument alors rapidement une intense fièvre de désir chez celui-ci (*Me sube la fiebre*).

Celui-ci exprime alors sa volonté de posséder à tout prix la femme désirée (*Esa Mujer*) et met pour cela en œuvre une vaste gamme de moyens de séduction (*Dos Gardenias*). S'il est un peu pressé, il peut même aller jusqu'à solliciter directement ses faveurs (*El cucurrucho*), de manière parfois assez insistante (*Vecina prestame el cubo*).

Indépendamment de ces stratégies d'approche masculines, les coups de foudre partagés sont toujours possibles (*Solo tu y yo*), parfois inexplicqués (*Como fue*), et parfois fondés sur des similitudes de goûts et de caractère (*Una loca como yo*). Ils débouchent alors sur d'émouvants serments d'amour (*Juramento*), puis sur la fondation d'un couple solide et épanoui (*Alborada Guajira*), au sein duquel la femme rend l'homme heureux par ses qualités d'amante et de cuisinière (*La negra tomasa*). Celui-ci n'a donc d'autre désir que de la rejoindre lorsqu'il se trouve loin d'elle (*Mi linda habanera, Una mulata en La Habana*).

---

<sup>6</sup> A noter que le chanteur Manolin semble éprouver une dilection particulière pour ce rôle de consolateur des cœurs féminins brisés.



La relation amoureuse peut également servir de prétexte à la description amusée de toutes sortes de situations cocasses : résignation affectueuse de l'homme face au pouvoir manipulateur de la femme (*Ave Maria Lola*), effroi face à sa jalousie volcanique (*Mujer celosa*) ; exaspération face à son autoritarisme hygiéniste (*Maria Cristina me quiere gobernar*) ; fuite éperdue par rapport à sa (ou à leur) possessivité excessive (*Me liberé*).

Ensuite, les cubains et les salseros adorent s'amuser et le disent dans leur chanson : il se rendent avec plaisir à une fête nocturne (*Echale Salsala*) ou à un défilé de rue (*La murga de Panama*), où il vont pouvoir danser (*Rico vacilon ; Para bailar casino*). Ceci leur permettra de conserver leur santé mieux que n'importe quel traitement médical (*La medicina cubana*), d'oublier leurs chagrins d'amour (*Pintate los labios Maria*) et, peut-être, de trouver l'âme sœur (*Bailando*).

Cet amour de la vie peut aussi s'exprimer par l'humour. Les chansons cubaines et de Salsa nous proposent en effet une gamme très variée de situations comiques (en plus de celles, concernant la relation de couple, déjà évoquées plus haut) : description de petites ruses féminines destinées à attiser le désir masculin (*La engañadora*), de personnages burlesques du quartier (*La mujer de antonio ; El que siembra su Maiz*), de chassés-croisés amoureux (*Temba, timba, tumba*) ; textes à double-sens ou la signification licencieuse affleure sous la description d'une situation ou d'un objet apparemment ordinaires (*El Cuarto de Tula ; Vecina prestame el cubo*).

Enfin, la salsa reste une musique fondamentalement optimiste, incitant l'auditeur à des attitudes positives, qu'il s'agisse de saisir une opportunité de succès professionnel (*La oportunidad*), de savoir rebondir face aux déconvenues de l'existence (*Yo Viviré*) et, d'une manière plus générale, de prendre toujours la vie du bon côté (*La vida es un carnaval*).

## **La chronique sociale**

Une partie importante du répertoire du Son cubain et de la Salsa est consacré à la description de la vie quotidienne du quartier, avec ses petits événements et ses personnages haut en couleurs. On trouve ainsi, pêle-mêle, un petit vendeur ambulant de cacahuètes (*El manisero*) ; un tromboniste qui a cassé son instrument (*El que sembra su maiz*) ; des voisines ou peu trop curieuses de la vie des autres (*Mi vecina, La mujer de antonio*) ; un charretier heureux de vivre (*El carretero*), un couple de jeunes amoureux tamisant le sable au bord de la mer (*Chan Chan*) ; une grand-mère égrenant les dictons de sagesse populaire (*Abuelita*) ; une jeune fille enceinte très angoissée à l'idée d'annoncer la nouvelle à ses parents (*Decisiones*) ; une jolie jeune femme que le village soupçonne de sorcellerie (*El diablo colora'o*), un viveur qui s'étourdit dans la fête pour oublier ses peines de coeur (*Juan Pachanga*) ; ou encore un tueur en série dont la sinistre carrière s'achève brutalement par sa propre mort (*Pedro navaja*). Dans plusieurs cas, le texte se transforme en confidence autobiographique comme dans certaines chansons de Frankie Ruiz et d'Hector Lavoe : angoisses et espoirs d'un prisonnier attendant sa libération (*Mi Libertad*) ; difficultés d'un drogué à se désintoxiquer (*La cura*) ; contraste entre les drames cachés du chanteur et l'apparence de succès donnée par sa vie (*El cantante*).

Cette chronique sociale peut prendre un ton plus engagé, dénonçant les injustices ou les dysfonctionnements de la société : méfaits de la drogue et de l'alcool (*Caretas ; Decisiones*) ; délinquance juvénile (*Amor y control*) ; vies perpétuellement marquées par la malchance (*El dia de mi suerte*) ; misère oppressante (*Estoy hecho tierra*), exploitation et injustice (*Al vaiven de mi carreta*), errance de l'immigrant clandestin (*Clandestino*) ; satire d'une bourgeoisie

latino fascinée par la société de consommation nord-américaine (*Chica plastica*) ; évocation du passé tragique de l'esclavage (*Ven bernabe, La rebellion*). Quant aux chansons de Timba, elles évoquent fréquemment les mille difficultés de la vie quotidienne des cubains d'aujourd'hui (*Open the door*), les combines plus ou moins avouables qu'ils (ou elles) utilisent pour s'en sortir (*El Temba*), mais aussi la douleur et la nostalgie de l'émigré (*Gozando en la Habana*).

## L'enthousiasme et la fierté

De nombreux textes de mon anthologie expriment un sentiment d'enthousiasme ou d'admiration, que ce soit pour un pays, un Dieu, une cause ou un héros. Tout d'abord, les artistes cubains et porto ricains chantent souvent l'amour de leur patrie (*Puerto Rico ; yo soy Tuyo ; Azucar Negra*), de ses régions (*Guatantanamera, Me voy a Pinar del Rio*) et de ses villes. Aux premiers rangs de celles-ci, on trouve, bien sur, La Havane (*La Habana me llama ; De la Habana ; Locos por La Habana*), et Santiago avec ses environs (*Son de la Loma, A Baracoa me voy, Siboney*). Les chansons peuvent également exprimer une ferveur religieuse, qu'il s'agisse d'honorer les croyances afro-cubaines (*Chapeando*), éventuellement syncrétisées avec le catholicisme (*Que viva Chango-Santa Barbara Bendida*) ou de témoigner d'une foi plus purement chrétienne (*El Todo poderoso ; Nadie puede contra eso*). L'engagement politique a également constitué une source importante d'inspiration, qu'il s'agisse de la cause de l'indépendance cubaine à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle (*La Bayamesa*), ou, plus récemment, de la révolution castriste et de ses héros (*Hasta siempre commandante*). D'autres thèmes, comme la nature (*Vamonos pal'monte*) ou l'amour idéal (*Amores de un dia*) ont aussi été parfois mis à l'honneur.

Mais c'est sans doute la musique qui constitue l'objet d'enthousiasme le plus fréquemment évoqué. De nombreux artistes ont ainsi chanté, au cours des 60 dernières années, leur attachement aux traditions musicales cubaines et caraïbes. Citons par exemple Celina Gonzalès (*Yo Soy el punto cubano*), Celia Cruz (*Contrapunto musical ; Quimbara*), Tito puente (*Oye come va*), Johnny Pacheco (*La esencia del Guaganco*), ou, plus récemment, l'orchestre Pupy y los que Son Son (*Se me quieres conocer*). Le Son a en particulier fait l'objet dans les années 1950, alors qu'il était menacé par l'apparition de nouveaux styles musicaux, d'un nombre impressionnant de chansons célébrant ses vertus (*Sonero ; Yo soy el son cubano ; Son al son ; Mi son mi son mi son ; Asi se compone un son*).

Parfois c'est à son propre talent ou à celui de son orchestre que l'auteur rend hommage, comme l'avait déjà fait Beny Moré dans les années 1950 (*Que bueno baila usted*), suivi, quelques décennies plus tard, par Ismael Miranda (*Borinquen tiene montuno*). Aujourd'hui, à Cuba, rares sont les grands orchestres qui n'ont pas payé leur écot à cette pratique de l'auto-satisfaction qui prend parfois l'allure respectable d'un manifeste artistique, mais frôle aussi dans certains cas la cuistrerie prétentieuse. Citons Los Van (*Me mantengo*), Elio revé y su charangon (*De que estamos hablando*), Maikel Blanco y su Salsa mayor (*Anda y pegate*), Gente de zona (*Tierra caliente*) ou encore Bamboleo (*No me parrezco a nadie*). A cette catégorie, on peut rattacher les nombreuses chansons vantant les mérites d'un nouveau rythme ou d'une nouvelle danse, qu'elle soit réelle (*Que rico vacilon*) ou imaginaire (*La sandunguera, La machucadera*).

## **La diversité des styles littéraires**

### **Deux structures génériques**

L'anthologie que j'ai constitué rassemble des chansons se rattachant à de très nombreux styles : Punto, Guajira, Guaracha, Boléro; Trova, Son, Salsa; etc. Cependant, il est possible, sans trop réduire cette diversité, de les regrouper en deux grandes catégories en ce qui concerne leur structure littéraire.

**La chanson écrite.** La première catégorie, minoritaire dans le corpus que j'ai analysé, est constituée des chansons construites sur une alternance couplets - refrains de type ABA'B. Selon les cas, cette structure fondamentale peut prendre une forme simplifiée (avec par exemple une seule alternance couplet-refrain), se complexifier (avec la présence de deux refrains alternés) ou encore ne comprendre qu'une succession de couplets. Du point de vue de l'interprétation, elle est caractérisée par la seule présence d'un chanteur soliste au rôle dominant, l'absence ou le rôle limité du chœur, la faiblesse ou l'absence de la partie improvisée et la simplicité de l'accompagnement orchestral (parfois une simple guitare): Les chansons se rattachant aux complexes de la trova (Boléros, Boléros feeling, Nueva trova)<sup>o</sup> et du Punto (y compris de nombreuses Guajiras et Guarachas)<sup>o</sup> se retrouvent dans cette catégorie, qui n'est en fait qu'une « compagne de route » de notre Salsa; nécessaire à la compréhension de son histoire, mais clairement différente de celle-ci dans sa complexion.

**Le support d'improvisation.** Cette seconde catégorie est largement majoritaire dans notre anthologie. Rien d'étonnant à cela, puisqu'elle constitue le style même de la chanson de Salsa. Le chanteur soliste commence par exposer, en quelques strophes, le thème de la chanson. Puis, le chœur intervient ensuite, répétant régulièrement l'un des vers prononcés à la fin de la partie initiale par le chanteur soliste tandis que celui-ci continue à égrener quelques couplets (en ne laissant encore qu'une marge limitée à l'improvisation). Après un intermède instrumental, le dialogue chœur-soliste reprend; donnant une place de plus en plus large à l'improvisation du chanteur, tandis que le chœur continue à répéter inlassablement le même petit refrain (parfois, dans les formes plus modernes, un deuxième refrain, voire un second chœur, vient s'ajouter au premier). Cette structure est fondamentalement celle du Son de l'Orient cubain, amplifiée et complexifiée dans les années 1950 par Arsenio Rodriguez à la Havane pour donner le Son Montuno, et transformée en Salsa au cours des années 1960 aux Etats-Unis par l'accélération du rythme, l'amplification de la section des cuivres et l'étoffement de la partie improvisée. A noter que la Timba cubaine contemporaine et ses avatars les plus récents (Reggaeton, Salsaton, etc.) respectent pour l'essentiel cette structure, du moins pour la partie chantée, avec cependant une tendance à la complexification (présence de plusieurs solistes et de plusieurs refrains choraux).

### **L'évolution au cours de temps**

Deux évolutions majeures ont affecté le corpus de la chanson cubaine et de Salsa au cours du temps :

- **La première évolution, qui concerne ses contenus** (thèmes, atmosphère générale, décors), reflète tout simplement celle de l'environnement où ces œuvres étaient composées et écoutées. Les boléros de la fin du XIX<sup>ème</sup> et du début du XX<sup>ème</sup> siècles évoquent des scènes d'amour romantique dans le patio fleuris de grandes demeures coloniales. Les Guajiras de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle respirent une atmosphère bucolique et campagarde. A la

même époque, le Son, descendu des montagnes de l'orient, s'est installé dans les quartiers populaires de Santiago puis de la Havane dont il chante les rues et le petit peuple. La salsa née à New-York dans les années 1960 reflète l'atmosphère plus dure de la grande ville américaine, dominée par l'argent, et où la drogue et la prison ne sont jamais très loin, et où les artistes émigrés expriment leur nostalgie pour leur Cuba ou leur Porto-Rico natal.. La Timba cubaine d'aujourd'hui est âpre, parfois agressive, reflète en cela la vie difficile des cubains confrontés à toutes sortes de difficultés matérielles. Mais; illustrant en cela le profond patriotisme de ses auditeurs, elle réaffirme volontiers sa fidélité à ses origines musicales : Son et afro-cubain. Quant au Reggaeton, musique d'une jeunesse en perte de repères, il franchit un cran supplémentaire vers le stress, la violence verbale et parfois la vulgarité pure et simple.

**- La seconde évolution est de nature plus formelle.** Sur le plan strictement littéraire, on note un certain relâchement de la tenue stylistique des œuvres – un mouvement qui semble d'ailleurs s'être accéléré au cours des toutes dernières années à Cuba. A la versification relativement recherchée de la première moitié du XXème siècle succèdent des textes de plus en plus fréquemment écrits en rimes libres, puis une écriture affectant de prendre les formes de la prose, voire du langage parlé courant, éventuellement truffé de vocabulaire argotique.

Il faut noter à cet égard une différence fondamentale l'histoire littéraire du complexe Son-Salsa et celle du Tango. Ce dernier avait en effet suscité, dès les années 1920, un fort intérêt dans les milieux littéraires de Buenos-Aires, y éveillant de nombreuses et fertiles vocations de paroliers. La création poétique du Tango a de ce fait été depuis cette date enrichie par l'apport de la littérature cultivée, avec ses recherches stylistiques, ses audaces thématiques, ses ambitions esthétiques. Il n'en n'a pas été de même du Son, puis de la Salsa qui ont peu suscité l'intérêt des milieux littéraires « cultivés » - à quelques rares exceptions près, comme le poète cubain Nicola Guillen. Leurs paroles sont donc restées cantonnées dans le genre plus humble de la chanson populaire. Le Tango a-t-il ainsi perdu en spontanéité ce qu'il gagnait en qualité littéraire ? Le Son et la Salsa, tout en restant plus proches de l'âme populaire, auraient-ils de leur côté manqué l'occasion de devenir la source d'un corpus poétique de grande valeur ? Au lecteur de juger en comparant les textes de la présente anthologie avec celle que j'avais rédigée il y a quelques années sur le Tango argentin.

## **Quelques remarques en guise de conclusion**

J'espère avoir pu fournir à mes amis danseurs, avec cette anthologie, quelques clés de compréhension utiles sur le corpus littéraire de la Salsa et du Son. Je suis cependant conscient d'un certain nombre de limites de ce travail, à la fois dans son champ et dans son contenu :

- Concernant le champ étudié, trois domaines, pas ou peu couverts dans mon e-ouvrage, mériteraient des investigations complémentaires : les chansons de Rumba cubaine, la poésie populaire traditionnelle des caraïbes (hors Cuba), et la Salsa contemporaine originaire d'autres continents que l'Amérique latine.

- Concernant le contenu de l'ouvrage, les informations sur l'histoire des œuvres restent parfois trop succinctes ; certaines analyses littéraires sont trop superficielles ; enfin, l'analyse proprement musicologique est pratiquement inexistante.

Dès que j'en aurai le temps, j'essayerai donc d'approfondir et d'amplifier ce premier travail pour remédier à ces lacunes.

## Annexe. Liste alphabétique des chansons figurant dans l'anthologie

[A Baracoa me voy](#)  
[A Santa Barbara](#)  
[Abuelita](#)  
[Al vaivén de mi carreta](#)  
[Alborada Guajira](#)  
[Amargas Verdades](#)  
[Amor de mentira](#)  
[Amor y control](#)  
[Amores de un día](#)  
[Anda y pégate](#)  
[Asi se compone un son](#)  
[Ausencia](#)  
[Ave María Lola](#)  
[Azúcar negra](#)  
[Azuquita pal cafe](#)  
[Bailando](#)  
[Borinquen Tiene Montuno](#)  
[Busca lo tuyo \(que pena me da\)](#)  
[Caretas](#)  
[Chan Chan](#)  
[Chapeando](#)  
[Chica plástica](#)  
[Clandestino](#)  
[Cómo fue](#)  
[Contrapunto musical](#)  
[Controlate](#)  
[De La Habana](#)  
[De que estamos hablando](#)  
[Decisiones](#)  
[Desnudate mujer](#)  
[Despues de todo](#)  
[Dos gardenias para ti](#)  
[Echale Salsita](#)  
[El cantante](#)  
[El carretero](#)  
[El cuarto de Tula](#)  
[El Cucurucho](#)  
[El dia de mi suerte](#)  
[El diablo colora'o](#)  
[El manisero](#)  
[El que sembra su maiz](#)  
[El Todo Poderoso](#)  
[Esa es un abusadora](#)  
[Esa mujer](#)

[Esta cobardía](#)  
[Estoy Hecho Tierra](#)  
[Gotas de lluvia](#)  
[Gozando en La Habana](#)  
[Guantanamo](#)  
[Hasta siempre](#)  
[Historia de un amor](#)  
[Huellas del Pasado](#)  
[Juan Pachanga](#)  
[Juana Magdalena](#)  
[Juramento](#)  
[La Bayamesa](#)  
[La cura](#)  
[La engañadora](#)  
[La Esencia del Guaguanco](#)  
[La Habana me llama](#)  
[La machucadera](#)  
[La medicina cubana](#)  
[La mujer de Antonio](#)  
[La Mujer que mas te duele](#)  
[La Murga de Panama](#)  
[La negra tiene tumbao](#)  
[La negra Tomasa](#)  
[La oportunidad](#)  
[La Rebelión](#)  
[La rueda](#)  
[La sandunguita](#)  
[La trigueña Encarnación \(El Paso de Encarnación\)](#)  
[La Trigueñita](#)  
[La vida es un carnaval](#)  
[Lágrimas negras](#)  
[Lloraras](#)  
[Lluvia](#)  
[Locos por mi Habana](#)  
[Macusa](#)  
[Mami yo te enseñe](#)  
[Marcando la distancia](#)  
[Maria-Christina me quiere gobernar](#)  
[Mariposita de primavera](#)  
[Me libere](#)  
[Me mantengo](#)  
[Me sube la fiebre](#)  
[Me voy a Pinar del Rio](#)  
[Mentirosa](#)  
[Mi Libertad](#)  
[Mi Linda Habanera](#)  
[Mi Son, mi Son, mi Son](#)  
[Mi vecina](#)  
[Mirandote](#)

[Moliendo cafe](#)  
[Mujer Celosa](#)  
[Nadie puede contra eso](#)  
[Necessito una amiga](#)  
[Ni frio, ni calor](#)  
[No lo commentes](#)  
[No me llores más \(Arsenio Rodriguez\)](#)  
[No me llores màs \(Héctor Lavoe\)](#)  
[No vale la pena](#)  
[No vale la pena enamorarse](#)  
[Nosotros](#)  
[Nube pasajera](#)  
[Ojalá](#)  
[Open the door](#)  
[Orgullecida](#)  
[Oye como va](#)  
[Para Bailar Casino](#)  
[Para vivir](#)  
[Pedro navaja](#)  
[Pelo suelto y carretera](#)  
[Periodico de Ayer](#)  
[Pintate los labios, María](#)  
[Puerto Rico, Yo Soy Tuyo](#)  
[Que bueno baila usted](#)  
[Quimbara](#)  
[Quizás, Quizás, Quizás](#)  
[Rico vacilón](#)  
[Sabroso](#)  
[Sandunguera](#)  
[Se Secó el Arroyito](#)  
[Si me quieres conocer](#)  
[Si no te quieres tu](#)  
[Siboney](#)  
[Silencio](#)  
[Solo tu y yo](#)  
[Son al Son](#)  
[Son de la Loma](#)  
[Sonero](#)  
[Te busco](#)  
[Te dejo libre](#)  
[Temba, timba, tumba](#)  
[Tierra caliente](#)  
[Todo tiene su final](#)  
[Tristezas](#)  
[Tu con el](#)  
[Una loca como yo](#)  
[Una mulata en La Habana](#)  
[Vamonos pa'l monte](#)  
[Vecina, préstame el cubo](#)

[Veinte Años](#)

[Ven Bernabé](#)

[Yo no me parezco a nadie](#)

[Yo soy el punto cubano](#)

[Yo soy el son cubano](#)

[Yo soy la muerte](#)

[Yo viviré](#)

[¿ Y tú qué has hecho ?](#)