

CÉSAR MIGUEL RONDÓN

*Le Livre de la salsa*

CHRONIQUE DE LA MUSIQUE DE LA CARAÏBE URBAINE

Traduit de l'espagnol par  
MAXIME BISSON

I D E M • V E L L E



A C • I D E M • N O L L E

ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV<sup>e</sup>

2023

TITRE ORIGINAL

*El libro de la salsa*

*Crónica de la música del Caribe urbano*

À César Ignacio, María Bárbara, Victoria Eugenia,  
Andrés Miguel et María Antonieta;  
le meilleur et le plus important  
de tous les combos que j'ai jamais entendus...

Et à Floralicia, à la tête du groupe,  
pour la plus heureuse des musiques...

À Adry, pour de nombreuses raisons musicales  
qui vont au-delà de la musique;  
au Flaco, pour ses enseignements  
sur une citoyenneté spéciale, celle de la Caraïbe;  
et aux musiciens, pour tout le reste.

Le présent ouvrage a paru pour la première fois en 1979, chez Oscar Todmann Editores / editorial Arte, à Caracas. Il a connu depuis plusieurs rééditions. La présente traduction s'appuie sur l'édition parue à Madrid, chez Turner Libros, en 2017.

© César Miguel Rondón, 1978, 2004, 2017.

© Éditions Allia, Paris, 2023.

Une nuit d'aventure j'ai quitté mon chez moi  
À la recherche d'un lieu de plaisir et de joie  
Ah mon Dieu, que j'en ai profité!  
Comme un rêve la nuit s'est écoulée,  
J'allais bienheureux par nos foyers lumineux  
Et suis arrivé pour la bacchanale.  
À Catalina j'ai fait une étonnante rencontre  
La voix de celui qui déclamait ainsi:  
Mets-y la *salsita*, Mets-y la *salsita*,  
Mets-y la *salsita*, Mets-y la *salsita*,

IGNACIO PIÑEIRO, *Échale salsita*

N' imagine pas que je chante  
Parce que je suis devenu fou.  
Je chante, car celui qui chante  
Souffre peu, mais dit beaucoup.

JUSTO BETANCOURT, *Pa' bravo yo*

Écoute ce qui te chante.

EDDIE PALMIERI

Viens, Amérique Latine,  
Allons *guarachear*.

RUBÉN BLADES, *Los muchachos de Belén*

New York, été 1979. Le livre se trouve déjà dans sa forme finale. Je suis rempli de doutes, mais il me paraît vain de revenir sur ces pages qui ne supportent plus d'être discutées ou retouchées. Domingo *El Flaco* Álvarez, le véritable moteur de ce projet, a une foi aveugle et a convaincu d'autres personnes autour de lui. Mais c'est une autre histoire avec les distributeurs, ceux qui injectent l'argent et qui, par conséquent, prennent les ultimes décisions. Pour eux, le livre doit être prêt avant les festivités de décembre, et ils le considèrent avec mépris, comme une curiosité éditoriale à la durée de vie limitée : "Les *salseros* ne lisent pas", arguent-ils. Et ils me demandent : "Comment va-t-on intituler ce livre sur la salsa?". Je prends alors conscience que j'ai entrepris d'écrire une sorte de chronique de la musique de la Caraïbe urbaine, mais qu'à aucun moment je n'ai pris le temps de réfléchir à un titre satisfaisant. Une fois de plus, c'est l'évidence qui l'emporte, par son immédiateté : donc... *Le Livre de la salsa*. J'admets qu'au premier abord cela me semblait arrogant (aucun livre n'est unique ou définitif sur quoi que ce soit), mais ça coulait de source, c'était un clin d'œil malicieux à une musique généralement caractérisée par ses insolences narquoises et ses histoires de gouapes ("El bravo de aquí soy yo porque yo tengo corazón..."). De plus – et ce fut le premier argument invoqué par les distributeurs –, c'était le premier livre à être écrit sur cette "chose" et, selon l'avis des experts, le dernier : plus personne ne reviendrait sur cette farce aussi banale que dispensable.

Mais l'histoire, comme on le sait, en décida tout autrement : dans les années qui suivirent, de nombreux livres de qualité furent écrits et publiés sur la salsa. Les universités et les académies de la région s'abreuverent d'innombrables thèses et mémoires de fin d'études, menés par d'infatigables étudiants pressés de trouver le pourquoi et le comment de la musique qui les avait marqués et à laquelle ils s'identifiaient. Des revues, des récits, des films et des

documentaires virent le jour, et ne tardèrent pas à essaimer dans les bibliothèques d'Amérique du Nord, d'Europe et d'Asie. Au milieu de cette tempête éditoriale, le vent souffla de manière à ce que *Le Livre de la salsa*, aux pages déjà jaunies, continuât de flotter tel un bouchon de liège. Vingt-cinq ans plus tard, cette œuvre a connu de nombreuses rééditions (la majorité malheureusement "pirates"), des traductions partielles dans des langues aussi exotiques pour cette musique que le japonais et l'allemand. Ce livre a fini par devenir une espèce d'"objet de culte" pour les irréductibles aficionados des anciennes et des nouvelles générations. C'est trop de générosité pour un texte qui ne fut initialement conçu que comme le témoignage de gratitude d'un jeune mélomane envers les interprètes et les créateurs de sa musique la plus chère.

Et me revoilà, un quart de siècle plus tard, de retour avec le livre sous le coude. Je remercie l'engagement, le dévouement et l'émotion que mes éditeurs ont mis dans ce projet. Sans tout à fait y croire, j'en reviens alors à mes vieilles notes, mes vieilles photos, mes vieux disques. "Que fait-on maintenant?" est la question récurrente. Plusieurs options se présentent; celle d'une édition originale revue et augmentée, avec de nouveaux chapitres étendus pour traiter ce qui s'est passé dans les dernières décennies; ou bien une édition limitée au texte original, sans succomber à la tentation des toujours inépuisables et nécessaires corrections. Cette option l'emporte. Le choix réalisé est celui de respecter le manuscrit tel qu'il a vu le jour pour la première fois, parce que c'est une manière de respecter – les éditeurs insistent – les légions de musiciens et d'aficionados qui, au fil des décennies, se sont emparés de ces pages avec militantisme, offrant au livre une vie aussi singulière qu'inespérée. Ce qui est arrivé à partir d'octobre 1979 – date à laquelle je rendis le manuscrit à l'Editorial Arte de Caracas – jusqu'à aujourd'hui, devra faire de ma part l'objet d'autres chroniques que celle-ci.

## Chapitre 1

### Salsa cero (ou zéro salsa)

## LES ANNÉES 1950



Cuban Pete (Pedro Aguilar) & Millie Donay, New York, Palladium, années 1950.

LE Palladium était un gigantesque salon capable d'accueillir un millier de couples sur la piste de danse. Il se situait à l'intersection de Broadway avec la 53<sup>e</sup> rue, un quartier de New York célèbre pour sa musique et ses théâtres. En 1947, cependant, le Palladium se trouvait en pleine décadence, le local ne se remplissait plus, et il y avait de moins en moins de couples blancs américains prêts à danser le *foxtrot*, le tango, un peu de vieux *swing*, ou n'importe quel rythme à la mode conçu avec précaution et délicatesse pour ne pas heurter les pieds et les oreilles du public qui y passait ses nuits. En ce temps-là, c'est un certain monsieur Moore qui se chargeait de la gestion du local, et il se vit obliger de resserrer les boulons, d'amorcer un changement pour faire revenir les danseurs au Palladium. Il entra en contact avec Federico Pagani, l'un des principaux promoteurs de musique caribéenne de la ville, qui dirigeait à l'époque son propre groupe, le Conjunto Ritmo. Moore présentait qu'il y avait un coup à jouer avec les latinos, bien qu'ils puissent poser à leur tour un nouveau problème : les noirs descendraient sur Broadway avec leurs mauvaises habitudes, leurs couteaux, leurs excès. En cette année 1947, seul un orchestre (de latinos, de latinos noirs) avait réussi à s'installer avec succès et commodité du côté de Broadway, du côté de chez les blancs (en particulier les blancs juifs). Il avait joué plusieurs saisons à l'Hotel Concord et avait la capacité d'enchanter tous les publics : Machito y sus Afro-Cubanos ; en pleine explosion du be-bop, cet orchestre avait relevé le défi de marier les rythmes de Cuba aux harmonies et expressions du jazz d'avant-garde, le célèbre et mal-nommé "latin jazz", enfanté par Mario Bauzá lui-même, directeur musical de l'Afro-Cuban et, d'après ses propres mots, le "père de la créature".

Moore discuta avec Pagani et Bauzá, et ils en conclurent que l'orchestre de *Machito* était le choix idéal, la solution parfaite pour

importer la Caraïbe à Broadway. Mais les risques demeuraient, ce serait la *canaille* qui viendrait danser, qu'on le veuille ou non. Pagani, comprenant qu'il pourrait s'agir d'un grand coup pour la *musique latine*, suggéra de s'engager avec prudence et prit les précautions nécessaires. L'idée lui vint alors de fonder un club spécial qui se chargerait d'organiser chaque dimanche des matinées dansantes pour la diaspora hispanique. Mario Bauzá proposa un nom : le Blen Blen Club.

“Blen blen” était une célèbre composition de *Chano Pozo*, extraordinaire percussionniste cubain qui, au sein du groupe de Dizzy Gillespie, avait tout simplement révolutionné entièrement les fondements rythmiques et *percussifs* de l'avant-garde jazz du *be-bop*. Pozo entretenait une étroite amitié avec Mario Bauzá. Miguelito Valdés les avait fait se rencontrer à New York. Mario avait mis Gillespie en contact avec *Chano*. Quand ils lui demandèrent



Chano Pozo.



Machito en 1947.

l'autorisation d'utiliser le nom de sa composition pour créer un nouveau club de danse, il n'émit aucune objection. Dans ce club, au nom bref et évocateur, on retrouvait le meilleur du jazz avec le meilleur de Cuba. La diaspora avait beau être essentiellement portoricaine, c'était bien Cuba qui imposait ses rythmes et dominait la piste de danse.

Au lancement de la matinée inaugurale, le succès dépassa toutes les espérances : le Palladium était de nouveau bondé jusqu'à sa capacité maximale. Pour la première fois, les orchestres latinos apparaissaient comme de vraies vedettes, bien loin du mauvais rôle de seconds couteaux auquel ils avaient été assignés par les

promoteurs états-uniens de l'époque. La musique n'avait plus besoin de se cacher, les danseurs connaissaient toutes les ficelles et tous les secrets de l'authentique danse caribéenne, et les musiciens pouvaient enfin se lâcher complètement. Au bout de quelques semaines, les promoteurs se rendirent compte que les matinées du dimanche ne suffisaient plus et ils décidèrent d'élargir l'expérience du Blen Blen Club en proposant un autre jour de danse hebdomadaire, le mercredi soir. En moins d'un an, le Palladium ne diffusait plus qu'exclusivement de la musique afro-cubaine.

C'était l'orchestre de Machito qui menait la danse, parce qu'il incarnait une synthèse parfaitement cohérente de tous les courants musicaux qui traversaient la ville. Le groupe avait été créé en 1941 par Mario Bauzá, le doyen des musiciens cubains à New York, qui était arrivé dans les années 1930 en tant que membre de l'orchestre Azpiazu, celui qui avait pour chanteur l'illustre Antonio Machín. En l'espace de dix ans, Mario Bauzá fit ses gammes dans de nombreux orchestres jazz de renom, en assimilant différents styles et courants musicaux. En 1941, après avoir abandonné le groupe de Cab Calloway, Bauzá appela son ami d'enfance, Frank Grillo, *Machito*, qui arriva pour devenir un moteur et une figure du projet : "La meilleure alliance jamais connue – comme nous le présente Bauzá lui-même –, chacun suivant sa voie, l'un vers le haut, et l'autre vers le bas..." L'orchestre devint dès ses premiers enregistrements une véritable source d'influence, non seulement aux États-Unis, mais aussi à Cuba, où s'imposèrent les titres "Sopa de Pichón", "La paila", "El niche". En 1943, on y intégra Graciela, la sœur de Machito, qui avait fait partie de l'orchestre Anacaona, un groupe féminin qui avait récolté plusieurs succès à La Havane. Sous l'influence de l'orchestre de Machito, toutes les formations qui travaillaient des rythmes afro-cubains, à New York et au-delà, tâchèrent d'adopter ce mariage du jazz avec la Caraïbe, un mouvement qui connut son âge d'or dans les années 1950, toujours dans les salons d'un Palladium déjà couvert de gloire.

Le premier orchestre qui accompagna Machito lors des danses organisées par le Blen Blen Club fut celui des Picadilly Boys, une

petite formation menée par Tito Puente, qui à l'époque jouait aussi des timbales pour le Brésilien Fred Martin, au club Copacabana. Puente, diplômé de la prestigieuse Juilliard School, ne tarderait pas à élargir l'effectif de ses Picadilly. Le Palladium fut rapidement gagné par l'euphorie, et le public commença à exiger des orchestres qui puissent rivaliser, en son et en qualité, avec les Afro-Cubanos de Machito. Il y avait déjà un public, et surtout, un lieu pour jouer de la bonne musique. Les Picadilly devinrent rapidement "L'Orchestre de Tito Puente", une formation de grande importance, qui ne tarda pas à imposer ses règles et à faire des émules. Au beau milieu des années 1950, Puente fut sacré *El Rey del Timbal* [Le Roi de la Timbale], une façon de saluer l'originalité de son jeu, mais aussi la grande singularité et la validité de sa manière d'arranger et d'appréhender la musique afro-cubaine.

Le Palladium allait établir son empire grâce à trois orchestres. J'en ai déjà mentionné deux d'entre eux, celui de Puente et celui de



Les Picadilly Boys au Palladium.





Tito Rodríguez, Machito  
& Tito Puente au Palladium.

Machito; reste le troisième, celui de l'autre Tito, Tito Rodríguez, un extraordinaire vocaliste qui, en rupture avec toutes les conventions et toutes les influences du chant cubain, connut la gloire de devenir le plus célèbre de tous les chanteurs de la Caraïbe. Rodríguez avait fait ses débuts dans le trio de son frère Johnny, ce qui lui permit de se frotter à tous les genres musicaux qui furent en vogue et populaires lors des années 1930 et 1940. Aux États-Unis, il accomplit son premier fait d'armes dans l'incroyable groupe de Noro Morales, un pianiste virtuose qui avait joué dans le vieil orchestre de *Chiquito* Socarrás. Avec Noro, Tito affina son style, avec des tournures qui deviendraient classiques à l'heure de chanter le *son*<sup>1</sup> et la *guaracha*<sup>2</sup>. À la fin de l'année 1946, quand fut rouvert le cabaret La Conga, à l'intersection de Broadway avec la 52<sup>e</sup> rue, on annonça au public un extraordinaire corps à corps entre l'orchestre de Machito et celui de José Curbelo, un pianiste cubain vétérinaire, issu d'une grande et illustre famille de musiciens. Curbelo, compte tenu du défi que cela représentait, renforça son groupe avec les deux Tito, Puente et Rodríguez, qui se trouvèrent ainsi réunis pour la première fois pour jouer de la musique. L'expérience fut cependant de courte durée, chacun suivit son chemin, et Rodríguez estima que le temps était venu pour lui de former son propre groupe. Il monta ainsi un petit septette, qui gagna son pain dans les clubs modestes et dangereux qui s'étaient étendus jusqu'au sommet de la 110<sup>e</sup> rue – du côté d'Harlem, et de ce qu'on appelait déjà le *barrio*<sup>3</sup> latino ("où réside la canaille..."). Ce septette, à l'instar des Picadilly de Puente, connut la grande opportunité de sa carrière lorsque le Blen Blen Club s'empara du Palladium. Rodríguez commença par jouer des sets brefs, du remplissage sans importance. Néanmoins, sa voix avait déjà un truc, une accroche subtile et piquante qui captait définitivement le public. S'il maîtrisait mal le domaine de la théorie musicale – surtout si on le compare à Bauzá des Afro-Cubanos, ou à son homonyme Puente –, Tito Rodríguez se démarquait toujours par son perfectionnisme, faisant en sorte que tout fût constamment en place, sans chanter faux, dans le temps, et surtout, avec toujours

1. Né à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le *son* est une musique populaire cubaine, peut-être la plus emblématique de l'île. Ses instruments les plus caractéristiques sont le tres (une petite guitare typique), les maracas, le bongo, les claves et la marimbula. Pour éviter toute confusion avec le mot "son", le genre musical "*son*" sera ici désigné en italique. (Toutes les notes sont du traducteur.)

2. La *guaracha* est une musique cubaine festive, notamment caractérisée par son tempo entraînant et ses paroles satiriques.

3. "Barrio" signifie littéralement "quartier". Le terme réfère ici aux quartiers populaires de la Caraïbe urbaine. On désigne plus précisément sous le nom de "El Barrio" le East Harlem (ou Spanish Harlem), au nord-est de la presqu'île de Manhattan.



Tito Rodríguez.

la même saveur. C'est pourquoi lorsque le septette céda la place à un grand orchestre, une sorte de "*big band* latino", Rodríguez se sentit sur un pied d'égalité avec Puente et Machito; le groupe fut suffisamment puissant et sa voix ne cessa jamais d'être une force de frappe insurpassable. Le Palladium de cet âge d'or fut le théâtre de nombreux enregistrements en direct, et Rodríguez brilla sur la plupart d'entre eux; ces disques demeurent, et il n'y en a pas un seul qui ne mérite les applaudissements du mélomane le plus exigeant.

Dans les années 1950, Cuba restait l'épicentre de la musique caribéenne; nul doute que la scène new-yorkaise, par le biais d'habiles fusions avec le jazz, s'était un peu émancipée de ses racines cubaines, mais nul doute aussi que l'île continuait à donner le la. Porto Rico et le Venezuela, avec leurs spécificités respectives, en seraient la parfaite illustration: leur seul horizon était de retrouver le son et la saveur de Cuba, dans l'espoir ultime de les surpasser. Toute autre alternative était écartée d'office. Le climat festif qui régnait à Cuba sous le régime de Batista<sup>1</sup> était propice à l'émergence des manifestations musicales les plus diverses, avec différents styles. L'héritage des *charangas*<sup>2</sup> de la précédente

1. Militaire de carrière, Fulgencio Batista (1901-1973) est président de la République de Cuba de 1940 à 1944. Il redevient président en 1952 suite à un coup d'État. Il est renversé en 1959 lors de la révolution cubaine menée par Fidel Castro.

2. Une *charanga* est un type d'orchestre cubain qui se développe au début du XX<sup>e</sup> siècle; d'abord conçue pour jouer du *danzón*, cette formation s'ouvre plus tard à d'autres genres musicaux. La flûte, le violon, le piano, la contrebasse, les timbales et le *güiro* en sont des instruments caractéristiques.

décennie – Melodía del 40, La Ideal, Belisario López, et surtout Antonio Arcaño y sus Maravillas – se voyait désormais perpétué dans le succès rencontré par Enrique Jorrín, violoniste et directeur de l’Orquesta América, grâce à son nouveau rythme, le cha-cha-cha, dont l’aboutissement serait porté par José Fajardo y sus Estrellas, mais surtout par l’Orquesta Aragón de Cienfuegos, une formation aussi extraordinaire qu’importante. Parallèlement, on continuait d’entendre la rumba molle et peu entraînante, “faite pour les petits blancs”, des Havana Cuban Boys d’Armando Oréfiche, ou du Casino de la Playa, un groupe moins sophistiqué, mais plus efficace, dont une grande partie du charme résidait dans la superbe voix de Miguelito Valdés. Dans le même temps, des orchestres comme ceux d’Armando Romeu et Bebo Valdés (inventeur du rythme batanga, attribué par la suite à Benny Moré), proposaient une forme de jazz déjà parfaitement cubanisée (surtout parce qu’ils avaient adopté comme première influence le Pérez Prado qui trouva la gloire au Mexique dans les années 1940, et non le Machito qui jouait au même moment pour les Juifs new-yorkais). Pendant ce temps, le boléro connaissait une popularité croissante grâce au nouveau style du “*flin*”, alors largement plébiscité par des compositeurs comme César Portillo de la Luz, José Antonio Méndez, Luis Yáñez, ou encore le duo Piloto y Vera. Quant au *son*, le moule fondamental qui influencerait deux décennies plus tard le meilleur de la salsa caribéenne, il était amplement diffusé par plusieurs orchestres : la Sonora Matancera, en plein règne de Celia Cruz, toujours impressionnante ; le groupe de Chapotín, qui tâchait de perpétuer les innovations et le style d’Arsenio Rodríguez grâce à la voix du grand Miguelito Cuní ; et la célèbre Tribu, qui ferait office de tremplin pour que Benny Moré libère son chant divin et délicieux.

Au Venezuela, on reproduisit en partie certaines caractéristiques de cette matrice cubaine. La Casino, par exemple, trouva son équivalent parfait avec les Billo’s Caracas Boys, l’orchestre du Dominicain Luis María Frómata qui, à partir de la fin des années 1930, s’occupa de dicter les lois de la danse pour les classes

moyennes de Caracas. Dans le même temps, les conceptions avant-gardistes – porteuses d’expérimentations sur le rythme et la mélodie – développées par Luis Alfonzo Larrain, furent reprises par deux jeunes musiciens, Jesús Chucho Sanoja et Aldemaro Romero, ce dernier étendant même son influence jusqu’à Cuba et à la scène du jazz métissé new-yorkais. Le *son* fut ainsi cultivé dans toutes ses configurations : celle du conjunto et du septeto – la plus traditionnelle<sup>1</sup> –, et celle de la sonora, comme avec la Sonora Caracas que forma Carlos Emilio Landaeta, connu sous le surnom de *Pan con Queso*. Les boleristas chantaient avec les mêmes inflexions caractéristiques que les représentants du *flin*, et la *vénezualité* ne se manifestait que dans les chansons d’Alfredo Sadel (bien que son interprétation de *El cumaco de San Juan*, remarquable merengue<sup>2</sup> caraqueño de Francisco Delfín Pacheco, rencontra un franc succès à La Havane), et dans les joropos<sup>3</sup> d’Adilia Castillo, qui était alors une vraie star internationale. Les carnivals de Caracas jouissaient d’une grande réputation dans toute la Caraïbe, et en leur sein, seuls les rythmes cubains, interprétés par des orchestres locaux ou des groupes spécialement engagés pour l’occasion, étaient susceptibles d’éveiller l’enthousiasme du public des danseurs.

En ces temps d’influence cubaine surplombante, seul un modeste mais irrésistible orchestre portoricain parvint à imposer une musique formellement distincte : le Combo de Rafael Cortijo, avec la voix d’Ismael Rivera. Ses membres n’eurent aucun attrait pour le jazz, et leur musique, par conséquent, ne fut en aucune façon *américanisable*. En outre, ils respectèrent le *son* cubain mais en le maintenant à distance. Ils n’étaient intéressés que par la bomba<sup>4</sup> et la plena<sup>5</sup>, et ces rythmes leur suffirent pour se présenter en grande pompe au Palladium de New York. Cette exception mise à part, Porto Rico adopta sans faire de vagues les différentes influences en provenance de Cuba et des États-Unis. Le vieux boléro traditionnel finit par devenir l’unique spécificité locale, et continua d’être défendu avec brio par Pedro Flores, Rafael Hernández et Bobby Capó. Eux mis à part, il ne resta plus que des orchestres branchés jazz et des conjuntos de *son* qui, comme partout ailleurs,

1. La formation historique pour jouer le *son* est celle du *septeto*. Le format du *septeto*, qui se caractérise par l’ajout d’une trompette, apparaît à la fin des années 1920. Les modèles du conjunto et de la sonora enrichissent ces deux précédentes formations par l’ajout de nouveaux instruments (percussions, cuivres, piano...). Le modèle du conjunto se constitue notamment sous l’impulsion d’Arsenio Rodríguez, à la fin des années 1930 et dans les années 1940.

2. Né en République dominicaine, le merengue est un genre musical et une danse, dont plusieurs dérivés existent dans différents pays de la Caraïbe.

3. Le joropo est une musique traditionnelle d’origine vénézuélienne.

4. La bomba est une musique et une danse portoricaine, dont les origines remonteraient au XVII<sup>e</sup> siècle. Elle se joue avec plusieurs percussions typiques : les barriles (deux tambours traditionnels, un grave, le *buleador*, et un aigu, le *subidor*), la maraca et les cuás (deux bâtons à battre sur un petit barril).

5. La plena est également une musique et une danse portoricaine, qui apparaît à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le *pandero* (une sorte de tambourin) en est l’instrument le plus typique. Si on la rapproche souvent de la bomba, le genre se caractérise également par l’importance qu’il attribue aux paroles et à la mélodie.



Rafael Cortijo & Ismael Rivera.

n'en finirent jamais de payer leur immense et inévitable dette envers Ignacio Piñeiro<sup>1</sup> et son emblématique Septeto Nacional.

Cuba fut ainsi l'alpha et l'oméga de la musique populaire de la Caraïbe. C'est là-bas qu'émergèrent des sonorités qui s'enrichirent ensuite à New York, Caracas, Porto Rico, et jusqu'au Mexique, car il ne faut pas oublier que Pérez Prado, Mariano Mercerón, et même Benny Moré, trouvèrent leur gloire dans l'écrin de la capitale

aztèque. Il ne s'agit pas d'affirmer qu'il n'exista aucun rythme d'intérêt en dehors de Cuba dans les différents pays de cette région, mais le fait est que seule Cuba put réunir toutes les conditions nécessaires pour devenir le centre musical de la Caraïbe. Après le triomphe du *son* dans les années 1920 – un *son* déjà légitimement considéré comme caribéen dès les années 1930, et non comme spécifiquement cubain –, il était difficile de développer et d'imposer à l'international des rythmes émancipés de son influence. Nous avons déjà présenté Cortijo comme la remarquable exception confirmant la règle, pourtant, même dans sa musique, les bombas finirent toujours par culminer sur des montunos<sup>2</sup> dans lesquels Ismael Rivera étincelait grâce à sa manière très populaire de *sonear*<sup>3</sup>. La cumbia<sup>4</sup> colombienne ne fut réduite qu'à un folklore, et il en alla de même pour de nombreux rythmes noirs de la côte vénézuélienne. La gaita marabina ne s'écoutait que lors des fêtes

vocales d'un chanteur soliste (le *sonero*). Ce jeu de question-réponse s'associe à une montée en intensité de l'accompagnement musical (des percussions, du piano et des cuivres; avec parfois des improvisations instrumentales). Tous ces éléments font du montuno le "climax" d'un morceau de salsa.

3. Un *sonero* est un chanteur de *son* (ou de salsa) capable d'improviser. Le verbe "sonear" désigne l'exercice de sa faculté d'improvisation.

4. La cumbia est une musique et une danse originaire de la côte caribéenne colombienne.

de Noël de l'État de Zulia<sup>1</sup>, et l'admirable merengue caraqueno, après le déploiement en fanfare des *jazz-bands*, fut littéralement relégué aux oubliettes. Aussi l'influence de la musique cubaine se retrouva-t-elle partout.

Des années plus tard, la nature et le sens de cette influence conduiraient à la formulation de diverses opinions, qui servirent bien souvent à défendre les plus funestes intérêts. Au nom d'un nationalisme irréfléchi, on reprocha par exemple à la salsa d'être *étrangère*, tout simplement parce qu'elle était originaire de Cuba. En vérité, si à son apparition cette musique se trouva en capacité d'être pleinement populaire – comprenez représentative des goûts et des inclinations des masses populaires –, ce n'est pas parce qu'elle était "authentique" ou folklorique. Les musiques folkloriques et les musiques populaires n'impliquent pas nécessairement la même chose; les deux suivent des lignes différentes, parallèles peut-être, mais bien distinctes. Cette influence cubaine qui apparaît au début du siècle, grâce aux premiers enregistrements sur disque et à une importante diffusion radio, ne s'étend qu'au champ du populaire, pas à celui du folklore. On pourrait faire la même analyse avec le tango d'Amérique du Sud<sup>2</sup>, auquel s'identifièrent des générations de Vénézuéliens, au point que nombre d'entre eux préférèrent recourir au tango, et non au joropo ou au galerón<sup>3</sup>, pour chanter les circonstances de leur quotidien. Ce phénomène fut assimilé à une trahison dans une perspective relativement myope et démagogue, puisque les cultures populaires de ce continent<sup>4</sup>, notamment celles qui imprègnent la Caraïbe, partagent d'innombrables points communs, au point que s'établissent entre elles d'importantes et d'évidentes ressemblances. Si le *son* se propagea rapidement depuis l'est de Cuba pour conquérir La Havane, et bien vite l'ensemble de la région, c'est parce qu'il eut la capacité de représenter et d'assimiler tous ces points communs. Il en alla plus ou moins de même cinquante ans plus tard avec la salsa, car au fond c'est un même peuple qui habite cette région du monde, et la musique pour le célébrer ne peut que lui ressembler et s'y identifier. En Amérique latine, il n'existe aucun exemple d'une musique authentiquement

1. La gaita marabina est un sous-genre de gaita zuliana, qui est une musique populaire typique de l'État de Zulia, situé au nord-ouest du Venezuela.

2. Le tango est originaire de la région du Rio de la Plata, entre Buenos Aires en Argentine et Montevideo en Uruguay.

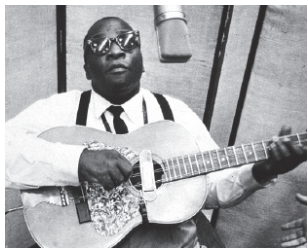
3. Le galerón est une musique et une danse populaire, typique du Venezuela.

4. Dans l'ouvrage, le terme de "continent" doit souvent être entendu comme une manière de désigner l'Amérique latine hispanophone dans son ensemble.

populaire qui se soit heurtée aux frontières nationales. Et il est ici absolument insensé de parler de transculturation, car cela supposerait une relation entre au moins deux cultures distinctes, ce qui n'est pas près d'arriver sur notre continent : notre culture populaire découle d'une même source, qui s'est préservée et développée dans les mêmes conditions dans l'ensemble de nos pays, et tous ses affluents en réalité ne font qu'un. Certes, il existe une cubanité, ainsi qu'une vénézualité et une mexicanité, mais elles ne peuvent faire disparaître cette abondante source qui depuis toujours nous unit. Loin d'apparaître comme des facteurs de troubles et de divisions, ces identités deviennent au contraire de formidables instruments d'enrichissement de cette même expression commune. Telle est tout simplement la qualité fondamentale qui caractérise la fabuleuse musique de la Caraïbe, et en toute logique, celle-ci n'est ni plus ni moins que notre *propriété* légitime.

L'appellation de *jazz-band* latino désignait, comme son nom l'indique, un orchestre de jazz destiné à jouer des rythmes caribéens. On y retrouvait les habituelles sections de saxophones, trompettes et trombones (bien que Tito Rodríguez, à titre d'exemple, fit complètement l'impasse sur ces derniers), ainsi qu'une section rythmique qui ne pouvait se passer du piano et de la basse. La seule différence résidait du côté des percussions, où l'usuelle batterie américaine fut remplacée par un trio formé par la conga, le bongo et la timbale. Dès l'époque des premiers septetos de *son*, le bongo devint un indispensable ; soutenu par les coups des claves, il finit par devenir le seul support du rythme. La conga, qui originellement n'avait rien à voir avec le *son*, fut utilisée par Arsenio Rodríguez à la fin des années 1930, après que le trestista aveugle eut mis au point la composition du conjunto, la formation qui influença de façon déterminante toutes les évolutions futures du *son*. Mais ce fut *Chano Pozo* qui en imposa seul l'usage au sein des jazz-bands ; non seulement il était un exécutant virtuose, mais il était également un authentique créateur bourré de talent. Quant à la timbale, la troisième percussion, sitôt que Tito Puente eut établi son orchestre, elle fut employée comme un simple liant entre

Arsenio Rodríguez.



le groupe et la section isolée conga-bongo. La timbale était un instrument typiquement cubain, qui déployait tout son potentiel dans le *danzón*<sup>1</sup>, mais elle ne devint qu'un simple équivalent de la batterie traditionnelle dans cette nouvelle musique américanisée. Au Mexique, Pérez Prado employa un musicien qui jonglait sans distinction entre la timbale et la batterie, laissant au joueur de conga la responsabilité de porter le rythme à lui seul. Même à Cuba, à l'époque où la *descarga*<sup>2</sup> adopta toutes les caractéristiques d'une jam de jazz, certains musiciens comme Guillermo Barreto se mirent à utiliser la timbale selon les règles du jazz américain, et non plus celles du *danzón* cubain. Mais c'est à New York – véritable berceau du jazz-band – que l'usage de la timbale fut irrémédiablement modifié, sous l'influence directe de Tito Puente, sans aucun doute le timbalero le plus important que la région connaîtrait dans les futures décennies.

Les formations de *son* – du septeto jusqu'à la sonora – continuèrent de faire l'impasse sur l'usage de la timbale, et cette tendance ne fut pas vraiment remise en cause lorsque la salsa se développa dans les années 1970. Cet instrument serait avant tout utilisé dans les charangas ou orchestres typiques, où la combinaison se maintint à l'identique : *tumba y paila*. Face aux nouvelles règles dictées par la structure du jazz-band, la charanga fut la seule formation qui parvint à préserver les usages traditionnels de la timbale cubaine. Revigorée par l'émergence du cha-cha-cha, la charanga resta imbattable. L'orchestre Aragón demeura un modèle irremplaçable, avec ses voix à l'unisson accordées à la perfection et son style mielleux, un peu délicat, mais toujours efficace. À New York, Gilberto Valdés avait déjà créé sa propre charanga, la première des États-Unis, qui influencerait de façon décisive le Dominicain Johnny Pacheco et le Portoricain Charlie Palmieri, des personnalités qui se chargeraient de propager quelques années plus tard, avec succès, la fièvre de la charanga sur toute la ville.

En novembre 1958, José Fajardo voyagea à New York avec son orchestre, Fajardo y sus Estrellas, dont faisaient partie Ulpiano



Tito Puente.

1. Le *danzón* est une musique cubaine dansante qui émerge dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Le genre tire ses origines de la *contradanza* ou *habanera*. D'abord joué par des *orquestas típicas*, le *danzón* est par la suite interprété par des charangas.

2. Littéralement "décharge", une *descarga* est dans la musique caribéenne une forme de "jam session", durant laquelle des musiciens se retrouvent pour improviser.



Fajardo y sus Estrellas,  
*La Flauta de Jose*, 1976.

Díaz à la timbale, Tata Güines à la conga, Pedro Hernández au violon, Elio Valdés au violon, et *Chocolate Armenteros* à la trompette, entre autres. L'orchestre avait été engagé pour animer une fête dansante privée à l'hôtel Waldorf Astoria. John F. Kennedy, alors sénateur, était en pleine campagne: quoi de mieux que le délicieux son d'une flûte exotique saupoudré de violons pour attirer l'assistance? En réalité, comme il aurait pu le prévoir, la venue de Fajardo causa bien plus d'intérêt dans la communauté hispanique que chez les politiciens du Parti démocrate. Catalino Rolón – alors responsable du Palladium, habile promoteur qui était dans le milieu depuis les débuts du Catalan Xavier Cugat, et qui avait aussi travaillé avec Desi Arnaz, un bon comédien mais un chan-

teur limité – s'approcha de Fajardo et l'invita pour un concert informel sur la fameuse piste de Broadway. Le flûtiste cubain accepta et joua avec ses Estrellas à la veille de son retour à Cuba. Aníbal Vásquez, un mélomane de premier ordre et un danseur exceptionnel, enregistra une partie de la musique qui retentit à cette occasion, et je conserve une copie de cette cassette comme l'un des trésors de ma discothèque. Tout le milieu musical se réunit ce soir-là au Palladium; leur musique n'avait rien à voir avec le jazz des grands orchestres; ils jouaient du *son*, mais il ne ressemblait pas vraiment à celui auquel avaient habitué les conjuntos de la ville; et leur charanga se distinguait radicalement de la Charanga Duboney de Palmieri et Pacheco, et de celle de leur ancêtre direct Gilberto Valdés. Fajardo joua des danzones (une version magistrale de "Fefita"), ainsi que du cha-cha-cha (le classique "Bodeguero" de la Orquesta Aragón, une composition de Richard Egües, l'éternel rival de Fajardo à la flûte), et il conclut avec le titre "Bilongo" de Rodríguez Fiffe, depuis lors voué à devenir un incontournable du répertoire de tous les orchestres, y compris ceux qui traversèrent l'âge d'or salsa des années 1970.

Selon les dires des témoins de cette soirée, celle-ci constitua le point de départ de l'euphorie new-yorkaise pour la charanga, qui permit elle-même de porter au pinacle la pachanga dans les premières années de la décennie suivante. Étrangement, le coup d'envoi de cette décennie fut donné à peine deux mois après la tenue de cette danse à New York: le 1<sup>er</sup> janvier 1959, Fidel Castro arriva à La Havane après avoir fait plier la dictature de Fulgencio Batista grâce aux guérilleros du Mouvement du 26 juillet. Castro établit le premier gouvernement communiste du continent, un fait politique qui allait diviser de façon radicale toute l'Amérique latine. Et la musique, qui en tant qu'art n'est jamais que le reflet ou la prolongation des faits sociaux, fut profondément marquée par cet événement important. Les choses, musicalement parlant, ne furent plus jamais pareilles.



Tito Rodríguez.

LA révolution cubaine détermina deux facteurs de grande importance dans l'évolution postérieure de la musique populaire de la Caraïbe. D'une part, le blocus imposé par les États-Unis et l'OEA<sup>1</sup> ferma les portes de l'île, qui avait fait office depuis des années de point de convergence idéal pour tous les styles musicaux. Dès lors, la musique dut avancer en marge de Cuba. D'autre part, la migration de nombreux Cubains, notamment à New York, initia un bouleversement des normes précédemment établies. La Sonora Matancera s'en alla avec Celia Cruz; Fajardo partit lui aussi, même si la plupart de ses Estrellas restèrent sur l'île; Arsenio Rodríguez s'installa également à New York; de même que Vicentico Valdés, Rolando Valdés, Israel *Cachao* López, Chocolate Armenteros, Rolando Laserie, Miguelito Valdés. Au bout du compte, cette liste ne fit que se rallonger et s'étoffer durant toute la première moitié de la décennie.

En plein âge d'or des big bands, New York parvint à assimiler l'afflux de musiciens provenant de l'île et à intégrer leur influence. Les groupes de la ville s'emparèrent avec habileté de la *pachanga* créée par Eduardo Davidson, si bien que toute la musique réalisée entre 1960 et 1963 porta en ses gènes l'empreinte de ce rythme, le dernier sorti de Cuba. Tito Rodríguez, déjà au-dessus de Machito et de Puente, parvint à établir son règne définitif; son orchestre s'imposa dans le domaine du jazz métissé, tandis qu'il réussit, avec suffisamment de verve et de talent, à devenir le meilleur représentant de la *pachanga*. Dans une période pleine de confusions, d'attentes et de peurs, alors que des milliers de musiciens cubains quittaient l'île, et que le Venezuela, Porto Rico et Saint-Domingue restaient à la traîne, incapables d'occuper le trône vacant, Tito Rodríguez s'imposa comme le maître absolu de la musique caribéenne. L'engouement autour de la *pachanga* lui servit d'accroche

1. L'Organisation des États américains.

commerciale pour capter le grand public. Rodríguez enrichit considérablement sa palette musicale et consolida son répertoire autour de classiques cubains qui, suite au blocus, revêtirent une valeur sentimentale, source de nostalgie. En outre, il devint également un as du mambo, après qu'il eut amendé de façon intéressante le modèle glorieux établi par Pérez Prado. Cerise sur le gâteau, sa voix portait le souffle de la nouveauté, mais gardait toujours la force et le piquant nécessaires pour pousser les danseurs à se provoquer sur la piste. Le milieu avait besoin d'une idole pour cette première phase de transition, et Tito Rodríguez fut le seul capable d'endosser pleinement cette responsabilité.

L'année 1964 est probablement la date qui illustre le mieux la décadence de la pachanga, et conjointement, celle des big bands qui avaient accompagné son essor. Le puissant Palladium, qui avait servi de tremplin à tous les succès et à toutes les modes, reçut un coup terrible, qui le condamnerait un an plus tard : sa licence pour vendre de l'alcool fut suspendue, ce qui, cela tombe sous le sens, était aussi handicapant que de retirer ses roues à une voiture. Cependant, ce ne fut qu'un des facteurs de la décadence ; la destruction d'une scène ne devrait pas forcément entraîner celle de son spectacle, mais les Afro-Cubanos de Machito, qui avaient été les pionniers de tout le mouvement, firent le choix de se replier en lieu sûr : la scène du jazz états-unien, qui leur avait toujours garanti subsistance. De son côté, Tito Puente n'avait jamais été complètement jazeux, il essaya donc de trouver un entre-deux en tâchant d'adapter son orchestre aux nouveaux goûts qui lui étaient désormais imposés. Le public, face à la crise des grands clubs, dut s'en remettre à de modestes salles, dans lesquelles il était à la fois très coûteux et inconfortable d'accueillir un orchestre de douze musiciens. Les charangas comprirent qu'elles avaient une carte à jouer ; c'étaient de petits groupes, sans grandes exigences de son ou d'espace. Il y eut alors une véritable prolifération d'orchestres de charangas, qui s'approprièrent tant bien que mal le modèle hybride imposé par Fajardo, sans pour autant égaler la force et la qualité de son orchestre originel. Cet engouement, dont

l'émergence parvint tout juste à masquer la décadence antérieure, ne dura que deux petites années : la crise culmina définitivement en 1966, et c'est le moment où de nouvelles sonorités commencèrent à émerger, jusqu'à aboutir, dans la décennie suivante, à l'avènement de la salsa. Toutefois, avant d'entrer pleinement dans le sujet qui constitue le cœur de cet ouvrage, il est judicieux de relever certains éléments, musicaux ou non, qui furent des facteurs décisifs de cette rupture.

Les Beatles arrivèrent à New York en 1964. En moins d'un an, ce quatuor anglais révolutionna complètement l'univers de la musique populaire internationale. En assimilant le rock noir des années 1950, ils développèrent une musique particulièrement attractive qui, à bien des égards, dépassa largement tout ce qui avait été fait par le passé. Mais en 1964, l'importance des Beatles allait déjà au-delà des simples frontières de la musique. Appuyés par la plus intelligente et ambitieuse campagne publicitaire jamais vue, les Beatles se firent les représentants d'un nouveau mouvement international, un mouvement de jeunesse qui, en Europe et aux États-Unis, parvint finalement à s'établir comme une véritable contre-culture puissante et influente. Le président Kennedy avait été assassiné l'année précédente et, peu de temps après, Johnson renforçait la présence militaire des États-Unis au Vietnam. Sur les côtes californiennes, le mouvement beatnik revêtait les couleurs de la protestation et de la rébellion. À l'autre bout du pays, dans les États du sud-est, les noirs influencés par Malcolm X s'organisaient en groupes de choc, prêts à faire valoir leurs droits, par la violence si besoin : ce fut le début du *Black Power*, à la fois redouté et admiré. Pendant ce temps, les communautés latines des États-Unis connurent une croissance considérable, les latinos pesaient donc d'une certaine manière dans la balance des décisions politiques et sociales. Au sud-ouest, César Chávez mobilisa les paysans mexicains, tandis qu'au nord-est, les jeunes *boricuas*<sup>1</sup> s'agglutinèrent dans le mouvement des *Young Lords*, un groupe par trop semblable aux Black Panthers.

Du côté de la Caraïbe, Saint-Domingue fut violemment envahie par la marine états-unienne ; le Venezuela expérimentait tout juste

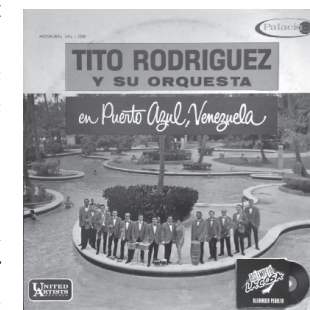
1. Terme désignant les personnes originaires de Porto Rico, d'après le nom Borinquen, attribué à cette île par ses habitants originels, les Taïnos.

la démocratie, pendant que s'affrontaient des guérillas gauchistes et que la droite continuait de saborder l'économie. Et la musique, dans ce climat d'instabilité et de bouleversements, capitula sans condition face à l'assaut de la puissante pop internationale. À la radio, les Beatles remplacèrent la guaracha, et une certaine jeunesse préféra abandonner l'espagnol pour baragouiner un anglais auquel elle ne comprit jamais rien. La décennie commença à pâtir de ces turbulences, et elle en paya le prix avec toutes les monnaies à disposition. Les grands orchestres vénézuéliens furent dissous; il en alla plus ou moins de même à Porto Rico, où le prestigieux groupe de Rafael Cortijo fut contraint de se retirer du jeu; et New York, qui après La Havane était devenue le nouvel épice de l'ensemble de la musique caribéenne, dut affronter de multiples bouleversements face auxquels toute la musique du passé n'avait plus aucun sens. Si les années 1950 avaient été une période de gloire et de plénitude, les années 1960 furent tout le contraire: tout n'était plus que confusion, et même la nostalgie n'avait plus sa place.

Les grandes maisons de disques états-uniennes, qui appartiennent le plus souvent à d'immenses empires médiatiques disposant d'agences de presse, de boîtes de productions de cinéma et de chaînes de télévision, décidèrent brusquement de clore toute relation susceptible d'évoquer l'ancienne présence états-unienne à Cuba. Il ne faut pas oublier que Cuba, à l'époque de Batista, constituait le paradis idéal pour le touriste moyen des États-Unis, qui partait là-bas faire des siennes. Cette situation obligea les grands empires médiatiques à créer une certaine image de Cuba, qui alimentèrent largement l'idée d'un paradis antillais. Cuba est une merveille, disait Ricky Ricardo (interprété par Desi Arnaz) dans la série télévisée extrêmement populaire *Yo amo a Lucy*; et cette idée se propagea dans l'ensemble des *ballrooms*, où la classe moyenne états-unienne dansait sur une rumba en papier mâché, interprétée par des orchestres de qualité discutable. Les Nord-Américains ont toujours eu pour caractéristique de ne voir le monde au-delà de leur frontière que selon leurs propres fantasmes, et jamais selon la réalité de celui-ci. Pour eux, Cuba ne fut jamais rien d'autre

qu'une palmeraie peuplée de mulâtresses disposées à offrir du rhum à des blancs nord-américains, présents pour jouir de la vie et – pourquoi pas? – de ces mêmes mulâtresses. Cuba, c'était le Tropicana<sup>1</sup>, et les casinos. Rien de plus. C'est pourquoi, lorsque la révolution se réclama du communisme et que Kennedy, après la baie des Cochons<sup>2</sup>, déclara Cuba ennemi numéro un des États-Unis, il fallut brusquement renverser la perception de ce paradis touristique. En guise de substitution à Cuba et à sa musique, on se servit du Brésil, un pays qui, à l'époque, était déjà passé de la samba à la bossa-nova, un style suave et mielleux, une option – parmi d'autres – parfaite pour que les chanteurs états-uniens continuent de chanter, à leur façon, les mêmes vieilles rengaines. Pourquoi l'industrie nord-américaine ne se jeta-t-elle pas plus tôt sur la musique brésilienne? Pourquoi fallut-il attendre la fermeture de Cuba? Les réponses n'ont rien à voir avec la musique, et encore moins avec les artistes qui la composent; la seule explication réside dans cette immense machinerie qui contrôle les goûts du public, telle une pieuvre qui indiquerait où se trouve le paradis et où se trouve l'enfer. La musique cubaine faisant l'objet d'un veto, les musiciens caribéens de New York et des autres pays de la région durent s'en remettre à des compromis esthétiques pour assurer leur subsistance. La pop s'imposait dans le monde alors que la vieille Caraïbe se voyait bâillonnée, la musique fut comme jetée dans un précipice, condamnée à une mort lente par les magnats de la grande culture de masse.

En 1963, Tito Rodríguez alla au Venezuela avec son orchestre, il triompha de nouveau lors des carnivals et publia un disque intitulé *En Puerto Azul*, qui contenait une délicieuse version de "La polera colorá". Il y retourna quelques mois plus tard et joua pour la dernière fois avec son orchestre, qui comptait en son sein des musiciens aussi prestigieux qu'Israel *Cachao* López (basse), Marcelino Valdés (conga), René Hernández (piano), Bobby Porcelli et Mario Rivera (saxophones), *Tony* Cofresí et le maître panaméen Víctor Paz (trompette). Après quelques concerts dansants en ville, vraisemblablement à l'hôtel Tamanaco où le groupe connut ses plus



Tito Rodríguez y su orquesta, *En Puerto Azul*, 1963.

1. Le Tropicana est un cabaret mythique qui a ouvert à La Havane en 1939.

2. En avril 1961, des contre-révolutionnaires cubains débarquent dans la baie des Cochons, avec le soutien des États-Unis, pour renverser Fidel Castro. Ils sont mis en échec par les forces armées cubaines.