

Leonardo García

Le phénomène "Lambada" : globalisation et identité

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Referencia electrónica

Leonardo García, « Le phénomène "Lambada" : globalisation et identité », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2006, Puesto en línea el 02 mai 2006. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index2181.html>
DOI : en cours d'attribution

Éditeur : EHESS

<http://nuevomundo.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://nuevomundo.revues.org/index2181.html>

Document généré automatiquement le 30 septembre 2009.

© Tous droits réservés

Leonardo García

Le phénomène "Lambada" : globalisation et identité

Introduction

- 1 La France a déclaré officiellement 2005 comme l'année du Brésil, ce qui s'est traduit par la réalisation d'un programme d'activités culturelles variées: des concerts, des expositions et des spectacles de rue dévoilant l'idée d'une identité brésilienne outre Atlantique.
- 2 Dans ce cadre de véritable exposition internationale, des clichés qui depuis longtemps ont constitué un certain imaginaire français du Brésil ont été régulièrement exploités. Ce Brésil, outre sa condition de nouveau géant économique émergeant du XXI^e siècle, paraît aussi lié à divers préconçus. Parmi ceux-ci, nous pouvons mentionner la pureté virginale de sa forêt amazonienne¹, la "pureté primitive" de ses populations indiennes menacées, la vitalité musicale et religieuse de ses cultures afro-brésiliennes (essentiellement bahianaises) et plus récemment l'impact en France et en Europe de la musique populaire brésilienne (MPB) et des pratiques corporelles telles que la Capoeira.
- 3 Si cet imaginaire brésilien des Français peut renvoyer bel et bien aux réalités sociales du géant sud-américain, celui-ci semble également véhiculer des atouts-clichés d'un nouvel exotisme tropical globalisé. Se développent ainsi des visions stéréotypées liées à la fameuse image d'une africanité bahianaise qui serait greffée directement d'une Afrique, elle-même imaginée. Reste à penser si les imaginaires africains et amérindiens d'un Brésil idéalisé se limiteront à ce regard "brasilophile étranger" ou bien s'ils seront à leur tour reconstruits par les mêmes Brésiliens sous un nouveau regard "exotisant".
- 4 Au cours de cet article nous traiterons le phénomène "Lambada", ayant eu lieu essentiellement au début des années 1990. Malgré son caractère éphémère ce succès discographique s'avère capital dans les dynamiques génératrices des nouveaux imaginaires qui marquent la dernière décennie du XX^e siècle. Dans un contexte globalisé, "Lambada" génère non seulement des stéréotypes brésiliens mais aussi des liens identitaires locaux liés à la valorisation des minorités; le tout, à une période antérieure à Internet et aux discussions médiatisées concernant la globalisation.

I - Le phénomène "Lambada" : son histoire et ses racines.

- 5 La *lambada* renvoi à un genre musical relativement récent car elle apparaît sur la scène discographique du Nord brésilien au milieu des années 1970. D'origine rurale (elle serait issue de la région de Pará, autour de la ville portuaire de Belém, face à l'île de Marajó) la *lambada* se serait très vite urbanisée au contact du marché discographique local. L'origine étymologique de *lambada* paraît néanmoins confuse bien que l'usage du terme soit attribué au DJ de Belém Heraldo Caraciolo en 1974, pour qui *lambada* englobe tous les types de musique associés à l'idée de "battue", "claque" ou "rasade de cachaça"². En 1976, le guitariste Joachim de Lima applique l'appellatif de *lambada* à un genre de musique urbaine conçu à partir des éléments régionaux du Nord brésilien et des styles caribéens, très écoutés dans ces régions proches des Caraïbes.
- 6 En 1978 apparaît sur le marché local le premier disque proprement dit de *lambada*³ combinant des musiques du Nord brésilien tels le *carimbó*⁴ (île de Marajó), le maxixe et le *forró* avec des genres importés des Caraïbes tels que le *merengue* (République Dominicaine) et la *plena* (Porto Rico). McGowan et Pessanha décrivent la *lambada* comme une musique à tempo rapide, syncopée et caractérisée par l'omniprésence des "riffs"⁵ (de guitare ou de saxophone). Il semble intéressant de remarquer ces éléments comme une empreinte

caractéristique des musiques populaires afro-urbaines dans les musiques actuelles antillaises (ex. *zouk*) et panafricaines (ex. "*rumba zaïroise*").

7 Reste à mentionner l'aspect chorégraphique. La *lambada* est une danse de couple caractérisée par un contact corporel étroit qui lui donne une connotation particulièrement érotique par rapport à d'autres danses "latines" telles que la salsa ou le merengue.

8 Ainsi, dans le Brésil des années 1980 la *lambada* se répand progressivement dans les villes situées le long du fleuve Amazone ainsi que dans celles du Nordeste telles que Fortaleza, Recife et Salvador. C'est dans cette dernière ville que la *lambada* acquiert l'aspect érotique qui la caractérisera dans son expansion à travers le monde; les danseurs introduisant des tenues vestimentaires fort légères et adoptant des mouvements lascifs.

9 A la fin des années 1980, la *lambada* gagne même Rio de Janeiro et São Paulo où elle se danse dans des lieux ad-hoc appelés *lambaterias* et où se produit une poignée de musiciens et de chanteurs connus par leur adhésion au genre. Nous pouvons citer le saxophoniste Menezinho do Sax et les chanteurs Beto Barbosa, Carlos Santos, Alípio Martins et la fameuse Márcia Rodrigues, entre autres⁶. A cette période, la *lambada* relève d'une musique dansée jouissant d'une popularité locale dans les régions du Brésil septentrional et même si son influence touche les grands centres urbains du Sud, il s'agit avant tout d'un genre limité à un espace géographique réduit. C'est alors qu'en 1988 les producteurs français Jean Karakos et Olivier Lorsac (Olivier Lamotte d'Incamps) "découvrent" la *lambada* lors d'un séjour dans la ville de Porto Seguro (Bahia). De retour en France, les deux associés montent un groupe international qu'ils baptisent "Kaoma" avec, entre autres, la chanteuse brésilienne installée en France, Loalwa Braz et le célèbre bandonéoniste de tango argentin, Juan José Mosalini⁷.

10 "Kaoma" enregistre en 1989 la reprise de "Chorando se foi", une *lambada* chantée à l'origine par Márcia Ferreira et correspondant elle-même à l'adaptation de "Llorando se fue", une *saya*⁸ andine composée par les frères Gonzalo et Ulises Hermosa de l'ensemble bolivien "Los Kjarkas"⁹. Karakos et Lorsac changent non seulement le titre de la chanson de "Los Kjarkas" en la baptisant simplement "Lambada" mais ils l'inscrivent à la SACEM sous le pseudonyme de Chico de Oliveira. Le produit discographique s'accompagne aussi d'un vidéo-clip où il est possible d'entrevoir les atouts d'un Brésil paradisiaque (plages tropicales, soleil, détente...) et métis (notamment à travers l'image d'une très jeune fille blonde et d'un enfant noir¹⁰, incarnant l'idée de la jeunesse d'un "pays neuf plein d'espoir"...). Le clip est utilisé par la marque "Orangina", ce qui en plus du contrat d'enregistrement signé entre les producteurs et la chaîne CBS, assure une diffusion planétaire de ce produit brésilo-parisien. A travers l'aspect érotique de la danse et les images de rêve du lointain semble ainsi émerger l'identité d'un Brésil vendable et consommable au niveau planétaire.

11 C'est ainsi qu'en 1989, "Lambada" explose sur le marché international. Au sommet du Hit-parade, la chanson se diffuse sur les cinq continents, dont au Brésil! En Europe elle reste à la première place du Music&Media pendant plusieurs mois. En 1990, aux Etats-Unis, "Lambada" (connue localement sous le nom de "World Beat") devient disque d'or et atteint le N°1 du Billboard Latin Music Chart¹¹. Les ventes de l'album ainsi que de ses sous-produits¹² générèrent en 1990 des bénéfices astronomiques et finirent par placer la production dans la catégorie des grands succès commerciaux de la fin du XXe siècle; ce qui paraît d'autant plus surprenant quand on réalise qu'il s'agit essentiellement d'une seule chanson, le reste de l'album de "Kaoma" nous étant quasiment inconnu.

12 Néanmoins, ce succès connaît une suite difficile lorsque EMI Music, défendant les intérêts de "Los Kjarkas", déclenche une action en justice contre Lorsac et Karakos. Au terme du procès, les deux parties arrivent à un accord et les producteurs français abandonnent les droits d'auteur. Lorsac reçoit même un blâme de la SACEM et une partie importante des bénéfices reviennent aux frères Hermosa. Malheureusement pour l'un d'eux, Ulises, il ne bénéficie pas

des retombées financières, puisqu'il meurt aux Etats-Unis en 1992, victime d'une maladie fulminante.

- 13 "Lambada" commence alors à se diluer et très rapidement elle disparaît des sommets de la scène discographique mondiale par une surexploitation excessive qui, comme pour tous les "tubes d'été", finit par lasser le public, désireux "de passer à autre chose". Néanmoins, à la différence des autres "tubes" planétaires des années 1990¹³, "Lambada" semble constituer une exception. Son irruption dans le marché coïncide avec les bouleversements politiques et sociaux de la fin du XXe siècle telles que la chute du communisme, la montée des mouvements de défense des minorités et l'importance acquise par les moyens techniques globalisés, surtout dans les domaines de la communication et du formatage industriel.

II - Les répercussions en Europe.

- 14 "Lambada" révèle d'un succès qui, malgré son caractère éphémère, arrive à faire danser les cinq continents en touchant les sociétés les plus variées. En effet, dans le courant des années 1990, elle va se mêler aux problématiques identitaires dans les divers contextes locaux où elle s'est insérée.
- 15 Mais d'abord, souvenons-nous que "Lambada" arrive en Europe au moment des bouleversements sociopolitiques de 1989 telles que la chute du mur de Berlin. C'est ainsi que le tube sera assimilé à deux représentations principales :
- 16 1- Pour les pays de l'ancien bloc soviétique il incarnera une ouverture aux valeurs d'un certain Occident moderne.
- 17 2- Dans les pays d'Europe occidentale, "Lambada" contribuera à une prise de conscience des identités des régions et des minorités.
- 18 En Europe occidentale, comme dans le reste du monde industrialisé, le label "Lambada" identifie au départ tout ce qui est brésilien¹⁴. Ainsi, le produit relève des idées associées à un Nouveau Monde pouvant se concilier avec les thèses du post-modernisme (ex. "La fin de l'histoire"¹⁵) propagées à la fin de la Guerre Froide. C'est dans ce contexte d'instabilité que certains artistes européens s'approprient du "tube" et l'exploitent à leur manière, alors même que "Lambada" ne sonne quasiment plus sur les ondes de radio, reléguée à la marginalité des bibelots vendus dans les espaces publiques¹⁶. Ainsi, nous pouvons identifier dans l'Europe élargie deux axes principaux de production de *lambada*. Le premier consiste à des reprises du tube de "Kaoma" et le second d'une production locale de *lambadas* originales. Nous allons analyser le premier cas à travers les exemples de Leone di Lernia, en Italie et de Gala Piosenki, en Pologne.
- 19 Leone di Lernia (Trani, 1943) est considéré comme un des leaders de la mouvance du "trash" italien. Figure de la radio et de la télévision, il enregistre en 1992 "Lambada" sur la base musicale du tube de "Kaoma" en greffant un texte de création personnelle chanté dans le parler dialectal de la région de Bari. La chanson de di Lernia, malgré une évidente pauvreté musicale¹⁷, est fort riche dans des tournures picaresques à double sens qui relèvent d'une délicieuse vulgarité¹⁸.

"Il punto è che LUI è sempre stato il mio eroe, il modello da seguire. Non poteva che essere altrimenti: un perfetto mix de musica dance, cattiva presenza, voce sgradevole, ironia precoreccia e orgoglio pugliese non può che suscitare ammirazione tra la popolazione."¹⁹

- 20 Ce qui paraît intéressant dans cette de *lambada*, version pugliese" relève de l'utilisation d'un parler local qui finalement est limité à une région réduite de l'Italie. Le parler de Bari, intelligible pour la plupart des Italiens, illustre en quelque sorte la revendication d'une identité régionale au sein d'un marché discographique planétaire. A noter d'ailleurs que Leone di Lernia vit et enregistre depuis une quarantaine d'années à Milan, ville cosmopolite, et que l'ensemble de sa production figure actuellement sur de nombreux sites Internet.

- 21 Quant au cas polonais nous citons l'album "Besiada Bez Granic"(1998) de la chanteuse Gala Piosenki (Maryla Radowicz). "Lambada" est ici interprétée dans sa version originale en imitant le mieux possible la voix de Loalwa Braz ("Kaoma"). Notons que le contenu du répertoire du disque²⁰ ainsi que le dessin de la pochette relèvent d'un tropicalisme imaginaire mêlé aux clichés de l'Europe occidentale²¹ depuis l'ouverture de la Pologne sur le « nouvel ordre mondial »²² des années 1990.
- 22 La "Lambada" de Gala Piosenki contraste ainsi avec celle de Leone di Lernia par rapport à sa volonté d'imiter le mieux possible la version originale du tube. La chanson de Leone di Lernia par contre, semble plutôt cloisonner le thème dans un espace physique limité; comme s'il s'agissait d'une revendication ou d'une réponse locale à un phénomène global.
- 23 Il reste important de remarquer les répercussions du phénomène "Lambada" dans les pays de l'ancien bloc soviétique. L'arrivée du "tube" s'érige en symbole du débarras d'un système totalitaire et d'une ouverture sur les valeurs associées à l'Ouest pendant les dernières années de l'époque communiste: l'accès à la modernité, la richesse facile et la jouissance hédoniste de la liberté d'achat. Ainsi, dans les pays de l'ancienne orbite communiste le genre *lambada* intègre jusqu'à nos jours le répertoire des musiques populaires panbalkaniques (ex. les versions instrumentales de "Lambada" par certaines fanfares balkaniques tsiganes qui paraphrasent le thème sur un pattern métrique à sept temps²³). Dans certaines régions de Roumanie (ex. Oach) on constate même une production de *lambadas* locales, surtout dans le domaine de la *musica domneasca* ("musique des messieurs"), style populaire, généralement électrifié²⁴ et exécuté presque toujours par des musiciens professionnels tsiganes²⁵ lors des fêtes villageoises.
- 24 Par ailleurs, en Europe occidentale, le genre *lambada* a également perduré et inspiré des créations locales qui forment les nouveaux liens identitaires des minorités. Nous pouvons citer les exemples des *lambadas* locales jouées au Carnaval de Cologne (Allemagne) telles que "Kölsche Lambada", composée et interprétée par le groupe "Die Paveier", ou celles chantées au Portugal dans le cadre des "musiques de bal" telles que "Una lambada pra dançar" de José Ferreira. Le cas allemand reste particulièrement intéressant car, il s'agit encore d'une musique locale et identitaire (carnaval), chantée en Kölsche (dialecte de la région de Cologne), un parler qui reste intelligible pour la plupart des Allemands et des germanophones étrangers à cette région. "Kölsche Lambada" est également liée à un imaginaire luso-tropical de par son arrangement (présence des percussions *agogó* évoquant les musiques carnavalesques afro-brésiliennes) et de par la mention obstinée des termes *lambada* et Copacabana.

III - Les "deux Amériques Latines"

- 25 En 1990, "Lambada" touche aussi le Brésil, terre d'où elle est supposée être originaire, et le reste de l'Amérique Latine. Si en Europe nous avons évoqué l'importance du bouleversement induit par la chute du mur de Berlin, dans le cas latino-américain l'arrivée du "tube" s'insère dans la période marquée par la transition vers la démocratie à la fin des dictatures militaires des années 1970-1980. Comme en Europe, ici "Lambada" se développe dans deux contextes différents et dans une optique comparative, il me semble pertinent d'évoquer les répercussions de ce "tube" au Brésil et dans les pays andins (notamment en Bolivie).
- 26 Au Brésil, le succès de "Lambada" paraît vécu comme une mode plutôt que comme un véritable mouvement artistique fondé sur de solides bases esthétiques et sociales²⁶. Bien qu'à partir de l'irruption du "tube" en 1989 certains chanteurs populaires intègrent au moins une *lambada* dans leurs disques, cet usage est rapidement tombé en désuétude. Néanmoins, il semble très important de noter qu'au Brésil "Lambada" véhicule à son tour des imaginaires exotiques. Néanmoins, contrairement au cas européen, cette fois-ci le "tube" renvoie à des imaginaires européens bâtis sur des idées de froideur et d'industrialisation.

"La lambada est née comme genre après le succès du titre "Lambada" du groupe musical Kaoma en 1989. Depuis le Brésil, le feu de la lambada a rapidement séduit les froids européens".²⁷

- 27 Ce texte renvoi à l'imaginaire d'un être uniformisé et homogène que serait "l'Européen". Egalement, il évoque des clichés tels que considérer le groupe "Kaoma" comme représentatif d'un supposé feu créatif brésilien. En outre, l'imaginaire d'un Brésil exotique véhiculé par "Kaoma", pourtant entièrement fabriqué en Europe, parvient paradoxalement à intégrer cet ethos latino-américain globalisé. Ainsi, à travers les idées de fête, de chaleur humaine et de sensualité, "Lambada" relève d'un produit de consommation qui, malgré son caractère éphémère, incarne une nouvelle identité brésilienne et latino-américaine.
- 28 D'ailleurs, l'arrivée de "Lambada" coïncide juste à un moment de vide où les diverses mouvances de "Nueva Canción" latino-américaine souffraient d'une crise identitaire induite par les changements politiques locaux (fin des dictatures militaires) et globales (fin de la Guerre Froide), et avant l'entrée en force de la conciliante mode des musiques caribéennes telles que la *salsa* et le *merengue*. Ces genres sauront s'imposer sur le marché à partir de la fin des années 1990 (ex. film "Buena Vista Social Club") en tant que représentantes d'une macro-identité latino-américaine.
- 29 Par ailleurs, dans les pays andins le procès judiciaire entre le groupe bolivien "Los Kjarkas" et les producteurs de "Kaoma" semble avoir forgé de nouvelles dynamiques identitaires. La *lambada* s'insère alors dans la naissance d'un Pan-andinisme postmoderne²⁸ qui va inspirer une création musicale populaire liée aux nouveaux indigénismes nationalistes²⁹. Ces mouvances sont devenues progressivement une alternative politique aux anciens partis internationalistes liés à la gauche traditionnelle.
- 30 C'est ainsi que le thème "Llorando se fue", une *saya* bolivienne urbaine enregistrée par "Los Kjarkas" en 1982 et qui d'ailleurs avait connu un succès limité au niveau régional, a été soudainement "catapulté" sur le marché comme une sorte de réponse à l'irruption de "Lambada". C'est en 1990 que "Llorando se fue" commence à se diffuser amplement par les ondes de radios locales au Pérou, au Chili, en Argentine et bien sûr en Bolivie, où le thème arrive à connaître un véritable succès huit années après son édition. "Llorando se fue" apparaît alors joué autant dans des méga-concerts que dans des fêtes religieuses catholiques³⁰ andines pour accompagner la danse des confréries des *Sambos Caporales*, des *Cambas*, des *Negritos* etc. "Llorando se fue" va également s'intégrer peu à peu à un certain discours indigéniste qui revendique l'originalité créatrice du génie populaire andin face à l'exploitation et aux injustices du monde capitaliste. C'est ainsi que divers musiciens tels que José Archiniegas enregistrent leurs propres versions de "Llorando se fue" non seulement pour profiter du "boom" local mais aussi pour revendiquer la force de la *saya*³¹, puissante et capable de défier la musique de "Kaoma", considérée comme volée et soutenue par un appui médiatique globalisé.
- 31 Il nous reste à dire qu'au milieu de ce contexte revendicatif l'application du terme *saya* pour décrire "Llorando se fue" semble controversée. La chanson de "Los Kjarkas" ne correspond pas véritablement à ce genre musical afro-andin, caractéristique de la région des Yungas³², mais plutôt au *tundiqui*, un autre rythme également d'origine noire mais joué aujourd'hui par des musiciens indiens et métis.
- 32 En outre, relevons que la grande majorité des versions de "Llorando se fue" semblent paradoxalement s'inspirer plus du "tube" de "Kaoma" que de la chanson de "Los Kjarkas". Ainsi, malgré leurs intentions identitaires, elles omettent très souvent le pattern rythmique du *tundiqui* ("*saya*") au détriment d'autres rythmes andins plus populaires tels que le *huayno* (ex; version de J. Archiniegas, entre autres). Egalement, la plupart de ces versions ne présentent pas non plus le décalage original de la battue de base dans la partie B du thème³³.
- 33 Finalement, "Llorando se fue" est également enregistré dans d'autres genres andins et "tropicaux" plus urbains et électrifiés tel que les musiques *chicha*, *cumbia* (ex; Tropicalísimo Apache) et *technocumbia*. Dans ces adaptations le thème est systématiquement amputé de son décalage dans la partie B afin de le rendre plus "carré" et apte à la danse; fonction pour laquelle ces musiques sont essentiellement produites.

IV- L'expansion maximale : l'Asie

34 En Asie, "Lambada" dépasse également la durée de mode éphémère. Comme dans le reste du monde, le succès de "Kaoma" arrive à une période socialement bouleversée. Les événements de Tian-An-Men en Chine ou les manifestations pour la réunification des deux Corées (rencontres de Panmunjong) renvoient à l'effondrement du système soviétique et à la naissance d'un nouvel ethos sur la valorisation des aspects ethniques et locaux. Nombreux sont en Asie les interprètes qui enregistrent des reprises du tube "Lambada" en greffant sur lui des textes originaux chantés dans différentes langues locales. Ici, comme en Europe, on assiste ainsi à une création en masse de *lambadas* destinées aux divers marchés locaux.

35 Dans une première approche, il nous semble intéressant d'aborder le cas du chanteur-parolier philippin Yoyoy Villame³⁴ avec "Lambada Earthquake". Il s'agit d'une reprise musicale du tube de "Kaoma" avec un texte original chanté en Tagalog visayan, parler dialectal du centre-nord de l'archipel. Villame, un ancien chauffeur de car de la province de Bohol est devenu célèbre en chantant ses propres compositions pour le public de passage des gares routières. Il est également un personnage associé à une forme de poésie appelée *Jolography*, qui mêle la syntaxe du Tagalog avec des tournures empruntées à l'Anglais.

"(In Jolography,) the idea is to take (a Tagalog) expression and turn it into (an) English counterpart... Each word by itself looks human enough. But strung together there seems to be a pair of bolts sticking out of its neck, the head is flat, the skin, green. "Patay kang bata ka" We know what we mean when we say "Patay kang bata ka" In English transliteration "O, how dead you child are" and the phrase becomes strange."³⁵

36 Les textes de Yoyoy Villame sont généralement humoristiques et ironiques, même si depuis sa récente conversion au christianisme évangélique³⁶, il a adopté un style plus sérieux. Cette conversion, qui d'ailleurs semble encore renvoyer à un signe de globalisation³⁷, n'a néanmoins pas empêché que Villame puisse se produire au niveau international (tournées aux Etats Unis...) même en employant un parler qui reste inintelligible pour les Philippines étrangers à sa province³⁸.

37 Reste intéressant à remarquer que cette valorisation du local semble s'organiser en tant que réponse à l'uniformisation culturelle des sociétés globalisées. Ainsi, si dans les pays de l'ancien bloc communiste c'est l'idée mythique du prolétariat qui doit s'imposer sur toute spécificité linguistique, religieuse ou ethnique, dans les Philippines des années 1970 (dictature de Ferdinand Marcos) c'est la notion de nationalité qui devait s'imposer dans l'ensemble de l'archipel au détriment de toute différence régionale. Dans son étude sur l'île de Siquijor (dans la même région d'où Yoyoy Villame est originaire), J.-P. Dumont évoque cette campagne d'uniformisation à partir de la période soumise à la loi martiale de 1972 :

"Since 1974 (martial law had been declared in 1972), barangay referred to "the smallest political division in the country". This definition did not introduce a change of facts, only a change of name, for it served to replace the word barrio, which until then had designated the same administrative unit...The change of the name was thus a means for the government to unite with its past (be it a mythical one), to reach for the very root of what I must call "Philippinitude"...In that process, the state that pretended to be independent repeated the old feats of the Spanish church and of the American school; namely, it reduced the island to an anonymous generality. For in effect, everything which held true "here" held true anywhere else throughout the Philippine archipelago."³⁹

38 Par ailleurs, nous pouvons comparer la démarche de Yoyoy Villame à celle de Leone di Lernia en Italie, dans la mesure où l'appropriation d'un produit commercial globalisé s'imprègne progressivement d'une couleur locale pour devenir finalement un produit nettement philippin. Dans cet ordre d'idée, si au départ "Lambada earthquake" est une reprise du "tube" de "Kaoma", son texte (Tagalog visayan) se retranche à l'intérieur d'un contexte exclusivement

local sans grand rapport avec l'ethos du produit d'origine (imaginaire tropical, détente, métissage...).

39 Ailleurs en Asie, la production des *lambadas* locales dans les années 1990 s'avère élevée et représentative d'un modèle d'occidentalisation plus que d'un symbole d'ouverture à la modernité; comme c'était le cas pour les pays européens de l'ancien bloc communiste.

40 Au Japon, le cas de "Lambada Ranma" est un exemple frappant, une *lambada* locale (musique et textes originaux) animant la série manga "Ranma". Le texte de la chanson, en Japonais standard et imprégné d'une certaine violence, dévoile l'identité de Ranma, héroïne d'une académie d'arts martiaux. La composition musicale et l'arrangement instrumental semblent se dégager fortement des séquences pré-programmées; les "riffs" et "patterns rythmiques" de *lambada* intégrant depuis 1990 la programmation de synthétiseurs et de nouveaux instruments musicaux électroniques.

V - La problématique musicale : technique et esthétique

41 Pendant ces dernières années, le formatage dans l'industrie du son musical a contribué à l'expansion globale des musiques "latines" en tant que produits de consommation. Néanmoins, ce formatage s'avère dans la plupart des cas réducteur; les fonctions rythmiques de *lambada*, de salsa ou de samba correspondent généralement à des "patterns clichés" où l'impossibilité de variation et de "swing" rendent le résultat très inférieur à celui obtenu par un vrai musicien. Le formatage débouche alors sur une uniformisation des paramètres limités uniquement aux bases rythmiques de chaque style. Cette "programmation" facilite ainsi le jeu de ces genres musicaux sans pour autant que le musicien soit forcé à les comprendre et finalement aidera, par exemple, à tout ce qui voudra "fabriquer" une *lambada*, qu'elle soit originale ou bien une reprise du tube de "Kaoma".

42 Le processus de globalisation de la *lambada* a ainsi profité des avances techniques des synthétiseurs et des boîtes à rythme proposant des choix multiples de "patterns latins pré-programmés". Dès les années 1990 on peut constater une démocratisation dans le marché des synthétiseurs et des claviers "modèle latin" développés par les compagnies Casio et Yamaha. Ces instruments comptent avec une bonne panoplie de rythmes afro-brésiliens et caribéens qui peuvent être déclenchés par l'appui d'un simple bouton. Néanmoins, bien que la plupart de ces claviers soient disponibles un peu partout à travers le monde, leur qualité varie considérablement par rapport à leur coût monétaire. Par conséquent, l'utilisation des claviers et des boîtes à rythme à bas coût et abordables pour la plupart des musiciens dans les pays en voie de développement, se révèle néfaste sur le plan musical. Les options rythmiques et sonores disponibles correspondent toujours à des formatages stéréotypés qui empêchent toute intervention extérieure de la part du musicien.

43 Par ailleurs, dans l'ensemble des musiques populaires de qualité le fait d'envisager la suppression totale d'instruments acoustiques relève même à nos jours d'un défi. Ainsi, même si la production de "Kaoma" peut relever d'une certaine finesse par rapport à l'utilisation d'une électronique hautement développée pour l'époque, elle se démarque aussi musicalement par un choix instrumental particulier. Le "tube" a su mêler l'électronique à une couleur acoustique instrumentale de qualité surtout à travers de l'apport du *bandoneón* (Juan-José Mosalini), un instrument emblématique du tango argentin et qui d'ailleurs n'existe guère dans les musiques du Nord brésilien.

44 C'est également par le choix des instruments acoustiques que l'aspect des imaginaires semble mieux se véhiculer. Ainsi, par exemple, le choix du *bandoneón* va renforcer l'idée d'une sonorité latino-imaginaire qui synthétise la nature des clichés parisiens sur l'Amérique Latine. En effet, avec l'arrivée de la *lambada* demeurent à l'arrière plan les musiques andines et les chansons politiques des années 1970. Se profile ainsi une "nouvelle Amérique Latine" où règnent les couleurs d'un exotisme afro-brésilien (se nourrissant d'ailleurs des idées stéréotypées sur la figure du Noir), une notion de métissage commercialement exploitée (la

plupart du temps ne s'agissant que de collage ; le cas des musiciens de "Kaoma" étant un bon exemple...) et finalement la recherche de la détente et du loisir, tellement en vogue dans cette période postmoderne. Enfin, cette nouvelle Amérique Latine s'érigera jusqu'à nos jours en paradigme d'une identité continentale cultivée essentiellement par les diasporas latino-américaines de l'étranger. Cette nouvelle latino-américanité, tout en restant un produit commercial consommable aux "quatre parties du monde", servira aussi à surmonter les souvenirs fatalistes des dictatures du passé, des graves différences sociales et d'une certaine image de violence endémique.

45 De ce point de vue nous pouvons évoquer en France le rapport entre les thèmes de "Kaoma" et de "Los Kjarkas". S'impose ainsi la figure socialement valorisée du *bandoneón* sur celle de la déclassé flûte de Pan *sikus*, devenue aujourd'hui pour les Parisiens un instrument du sous-monde du métro... En outre, dans les *lambadas* locales, l'aspect identitaire ne se véhicule pas uniquement à travers un parler dialectal et restreint (ex. Leone di Lernia, Yoyoy Villame...) mais aussi à travers un choix instrumental (ex. accordéon, *taragot* roumain ou encore des *sikus* andins à la place du *bandoneón*) et musicaux (patterns de *ratchenitsa* balkanique ou de *cumbia*).

Conclusion

46 Nous pouvons aborder le succès de "Lambada" en tant que produit de consommation imprégné des imaginaires issus d'un certain éthos globalisé de l'après Guerre Froide. "Lambada" véhicule ainsi à la fois des imaginaires (ex. luso-tropical, de modernité et d'identité locale) et des problématiques liées au formatage technique (ex. pré-programmation).

47 Quant à l'aspect luso-tropical, la *lambada* est une danse rapide, syncopée et ayant des tournures mélodico-harmoniques simples "à la portée de tout le monde". Elle se démarque par une esthétique ni trop connotée, comme la samba, ni trop difficile et intellectuelle comme la bossa-nova. Ainsi, la "Lambada" de "Kaoma" manifeste à travers ses images (vidéo-clip) un monde de métissages et de détente baignés de mer tropicale et de soleil. Ces représentations véhiculent deux aspects identifiés à l'aube du XXI^e siècle : l'importance croissante de l'identité sociale (qu'elle soit ethnique, linguistique, nationale ou religieuse) au sein d'une modernité technologique caractérisée par l'anonymat, et les nouvelles valeurs de loisir et de détente⁴⁰.

48 L'aspect luso-tropical semble aussi porteur des idées de métissage et d'une valorisation de "l'ethnique"; paradigmes qui renvoient à une nouvelle Amérique Latine désormais consommable à travers des produits de mode leur étant associés. C'est alors à travers la consommation que l'imaginaire d'un continent meurtri par les dictatures militaires laisse la place au fleurissement des modes telles que la salsa, la capoeira et la cuisine tex-mex.

49 Par ailleurs le phénomène "Lambada" va générer également des processus identitaires allant d'une simple reproduction du "tube" à une transformation totale du genre. La *lambada* relève ainsi d'un style musical afro-brésilien pouvant se métamorphoser selon les différents contextes locaux. Elle apparaît alors chantée dans des langues minoritaires (parlers dialectaux) pour exprimer des problématiques contingentes. Chaque version du "tube" renvoie ainsi aux contextes sociaux spécifiques et s'inscrit à chaque fois dans des stratégies d'appropriation puis de métissage, à partir du moment où elle devient un trait local à part entière.

50 En dernier lieu, il reste intéressant à noter que malgré la complexité de cet ensemble métis, certains aspects tels le formatage technique ne s'inscrivent pas dans une dynamique de diversification. Bien au contraire, le formatage tend à une uniformisation qui limite toute possibilité de variation. Nous pouvons constater alors que si la notion de *lambada* reste assez vague, du point de vue vocal et textuel, elle paraît fortement uniformisée et "non métissée" du point de vue des outils techniques servant à la jouer. Le monde de la musique électrifiée de masse tend progressivement vers un stéréotype du son, sauf dans le cas des productions

sophistiquées, chères et hors de la portée de la plupart des musiciens. Ainsi, l'aspect musical, cloisonné par le formatage technologique s'avère plus incliné à la compétitivité marchande qu'à une ouverture sur les spécificités culturelles et linguistiques des sociétés humaines.

Bibliografía

- Andalon-Chumacero, Israel - "Dancing on the web; lambada". Paru sur le site internet <http://www.andalon.net/zlambada.html>
- Auteurs Divers - "Fous de Jésus. Les évangéliques à la conquête du monde". Publié par l'hebdomadaire "Courrier International" France. 02 au 08 décembre 2004
- Bouet, Jacques., en collab. avec Lortat-Jacob, Bernard. et Radulescu, Speranța. - "A tue tête. Chant et violon au pays de l'Oach, Roumanie", Société d'Ethnologie, coll. Hommes et Musique, 2002
- Dumont, Jean-Paul - "Visayan Vignettes. Ethnographic Traces of a Philippin Island". The University of Chicago Press. 1992
- Iurlaro, Michele - "Leone di Lernia. Il perchè di un mito". Article sur internet: www.thefirstplace.it ou bien dans www.traniweb.it/trani/quickinfo.asp?quick=1764
- Lanot Lacaba, Kris - "This is not jologspeak" paru sur Manalo, Paolo "Jolography". Article paru sur internet : www.geocities.com/icasocot2/book_jolography.html
- McGowan, Chris - Pessanha, Ricardo - "Le son du Brésil. Samba, bossa nova et musiques populaires". Traduit de l'américain par Emmanuel de Baecque. Editions Lusophone. Paris. 1999

DISCOGRAPHIE

- "Canto a la mujer de mi pueblo" – Los Kjarkas. EMI 1982
- "Dançando Lambada" – Kaoma 1989
- "Dobol Trobol Ramble. Vol. 2" – Max Surban/Yoyoy Villame
- "Besjada Bez Granic" – Gala Piosenki Besiadnej. 1999
- "Lambada Ranma" (Kenji Kaway). Kitty/Pony Canyon 1990

Notas

- 1 -L'exposition "Brésil indien" dans le Grand Palais à Paris en 2005 a été un bel exemple de cette idéalisation d'un Brésil virginal.
- 2 -Mcgowan, Chris - Pessanha, Ricardo - "Le son du Brésil. Samba, bossa nova et musiques populaires". Chap. 7: Du nord au nordeste. P. 183-187. Traduit de l'américain par Emmanuel de Baecque. Editions Lusophone. Paris. 1999
- 3 -"Lambada das Quebradas" (Vieira). McGowan - Pessanha. Op. cit. 184.
- 4 -Le *carimbó* est un genre musical et chorégraphique de l'île de Marajó. Très identifié au monde de la pêche, il se caractérise par un instrumentarium particulier intégrant la clarinette et une sorte de *banjo* dont les cordes sont élaborées à partir de filets de pêche.
- 5 -Les "riffs" sont des patterns mélodico rythmiques qui, répétés en ostinato, forment un tapis par rapport à la mélodie principale. Ces formules caractérisent un grand nombre de musiques populaires d'Afrique et des Caraïbes.
- 6- McGowan - Pessanha. Op. cit. 184
- 7 -Intègrent "Kaoma" également Michel Abhissira (batterie et percussions), Chico Roger Dru (guitare basse), Jacky Arconte (guitare), Jean-Claude Bonaventure (claviers, ordinateurs) et des danseurs qui accompagnent le groupe lors des concerts.
- 8 -Il s'agit d'une saya urbaine, qui ne correspond pas musicalement à la véritable saya afrolivienne mais plutôt au genre appelé tundi, tuntuna ou sambo caporal.
- 9 -Cette composition est parue dans l'album "Canto a la mujer de mi pueblo". EMI 1982
- 10 -Il s'agit de Chico et Roberta, deux enfants de la ville de Porto Seguro. Par la suite, à partir de 1990, le couple a enregistré deux albums qui n'ont pas eu de suite même sur le marché local.

- 11 - McGowan - Pessanha. 1999:186
- 12 -Les films: "The forbidden dance" et "Lambada: set the night on fire".
- 13 -Comme c'est le cas du tube "Macarena" ("Los del Río") en 1996, utilisé par l'ex-président des Etats-Unis Bill Clinton pour développer son image de marketing politique
- 14 -Même plus que la samba et la bossa-nova, pourtant largement répandues.
- 15 -Notamment le cas de l'œuvre de Francis Fukuyama, très à la mode à cette période à travers son ouvrage "The end of history and the last man". Ed. Penguin, 1992.
- 16 -Essentiellement des toupies et des jouets électriques. Même de nos jours il est possible d'attester leur présence en France, par exemple dans le commerce informel du Métro parisien
- 17 -Pauvreté musicale en termes d'absence de "swing" et d'émotion interprétative de la part des instrumentistes en comparaison à la version originale de "Kaoma".
- 18 -Ex. "...mais regarde la queue, je ne sais plus quoi faire, parce que tu bouges les fesses et je deviens fou...". Extrait du texte traduit de "Lambada" de Leone di Lernia.
- 19 -Iurlaro, Michele - "Leone di Lernia Il perchè di un mito". Article paru sur internet: www.thefirstplace.it ou bien dans www.traniweb.it/trani/quickinfo.asp?quick=1764
- 20 -Entre autres Gala Piosenki chante dans cet album d'autres tubes "latins" tels "la Bamba", "Macarena", ou "Guantanamera"...
- 21-Figurent dans la pochette des clichés des grandes capitales ouest-européennes comme la Tour Eiffel à Paris ou le Coliseo à Rome ; le tout entouré de palmiers tropicaux...
- 22 -Idée exploitée par George Bush (père) lors de la Guerre du Golfe de 1990.
- 23 -L'équivalent de la danse bulgare ratchenitsa, l'une des plus populaires et exécutée généralement par des ensembles professionnels tsiganes dans le style des "musiques de mariage".
- 24 -Les ensembles de musica domneasca peuvent compter également sur la présence d'instruments acoustiques tels le taragot (sorte de saxophone d'origine roumano-hongrois).
- 25 -D'ailleurs dans l'ouvrage "A tue tête. Chant et violon au pays de l'Oach, Roumanie" (Bouet,J., en collab. avec Lortat-Jacob,B. et Radulescu S.. Société d'Ethnologie, coll. Hommes et musique, 2002) il est fort question du conflit entre la musique traditionnelle ancienne de cette région du nord de la Roumanie et la nouvelle musica domneasca, de plus en plus présente dans la région.
- 26 - Contrairement au cas du renouveau de la musique du Nordeste brésilien, par exemple.
- 27 -Andalon-Chumacero, Israel - "Dancing on the web; Lambada" Paru sur le site internet <http://www.andalon.net/lambda.html> "la lambada nació como género tras el éxito del grupo kaoma titulado "lambada" en 1989. desde Brasil, la fogosidad de la lambada rápidamente contagió a los fríos europeos..."
- 28 -Ce nouveau pan-andinisme des années quatre-vingt-dix semble se détacher des idées contestataires d'une gauche traditionnelle internationaliste par son identification à de prises de position identitaires. On peut situer à travers cette optique la mouvance des cocaleros en Bolivie.
- 29 -On peut évoquer pour la Bolivie l'exemple de la "Guerra del Gas" (2001-2004), ayant servi de tremplin politique au leader cocalero Evo Morales, et au Pérou le discours actuel du candidat à la présidence péruvienne Ollanta Humala.
- 30 -Généralement par des bandas ou fanfares de cuivres et de percussions. Ces groupes jouissent actuellement d'un grand succès lors des fêtes religieuses dans l'ensemble des pays andins. Egalement les ensembles peuvent aussi être constitués des flûtes de Pan sikuris et lakas, exécutées également lors des fêtes religieuses andines.
- 31 -Ce discours considère également l'implication des populations afro-andines; la saya et le tundiqui s'avèrent des genres musicaux leur étant spécifiques.
- 32 -Les Yungas sont en Bolivie des vallées d'altitude moyenne situées à l'est du département de La Paz. Peuplées par des descendants d'esclaves noirs présents dès le XVI s., ces régions se caractérisent par une forte activité agricole (essentiellement de la coca et du café) et par un riche patrimoine musical dont le principal genre s'avère la saya.
- 33 -Reste intéressant de remarquer que dans la partie B ou "pont" de "Llorando se fue", plusieurs versions andines récentes, dont celle de J. Archiniegas, suppriment le décalage

imposé par la carrure 4 /4+4/4+3/4+4/4 du thème original, en transformant la mesure de 3/4 en 4/4. La suppression de ce décalage est ainsi l'une des principales transformations opérées d'ailleurs par "Kaoma" dans leur paraphrase du thème en 4/4+4/4+4/4+4/4. Cette suppression du décalage tend à "cadre" la totalité de la composition en la rendant plus apte à la danse et à d'éventuelles reprises "mix" et "techno" telles que la version de "Lambada" de DJ Guy - Cancún.

34 -Son vrai prénom est Roman. "Yoyoy" résulte d'une adaptation de "Loloi", qui veut dire "le petit dernier"; le chanteur étant le plus jeune d'une lignée de dix enfants.

35 -Lanot Lacaba, Kris - "This is not jologspeak". Paru sur Manalo, Paolo "Jolography". Article sur internet : www.geocities.com/icasocot2/book_jolography.html

36 -Cette conversion semble avoir été facilitée par l'influence d'un pasteur local qui aurait guéri son fils devenu toxicomane

37 -Le christianisme évangélique pénètre depuis une dizaine d'années en Asie dans des pays où il y aurait été impossible d'entamer une campagne missionnaire auparavant. Ainsi, la Chine et le Cambodge manifestent un fort taux de conversions. Plus de détails sur : Auteurs Divers - "Fous de Jésus. Les évangéliques à la conquête du monde". Qui sont les évangéliques ? Publié par l'hebdomadaire "Courrier International" du 02 au 08 décembre 2004.

38 -Lors de mon enquête, des Philippins à Paris parlant couramment un Tagalog standard se sont révélés incapables de traduire "Lambada Earthquake" en affirmant qu'ils ne comprenaient pas la plupart des termes ainsi que l'accent compliqué de Yoyoy Villame.

39 -Dumont, Jean-Paul - "Visayan vignettes. Ethnographic traces of a Philippine Island". Chap. IX - Conflict of interpretation. p. 87-88. The University of Chicago Press, 1992

40 -Ces atouts sociaux ne semblent plus se limiter à un Occident développé mais aussi au contexte des pays "en voies de développement".

Para citar este artículo

Referencia electrónica

Leonardo García, « Le phénomène "Lambada" : globalisation et identité », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2006, Puesto en línea el 02 mai 2006. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index2181.html>

Leonardo García

Doctorant, CERMA / Université de Paris X-Nanterre / leogarciamusic@yahoo.com

Licencia

© Tous droits réservés

Résumé / Resumen

L'article traite le thème du succès discographique "Lambada" dans le contexte de globalisation de la fin du XXe s. Nous aborderons ainsi le rayonnement de ce "tube" planétaire au milieu des bouleversements politiques et sociaux qui marquent le postmodernisme des années 1990. Outre son succès éphémère, "Lambada" continue à se répandre pendant cette dernière décennie du siècle de manière surprenante : elle apparaît autant dans les revendications identitaires des minorités que dans le formatage industriel du son musical. L'article aborde le genre *lambada* à partir de ses origines dans le nord brésilien, de son succès commercial après son traitement dans les studios de Lorsac et Karakos à Paris, et finalement son étrange destinée, entre la marginalité des diverses productions artisanales et une surexploitation industrielle en série.

Est-ce que "Lambada", outre sa qualité de "tube", serait aussi le fruit du contexte de la fin de la Guerre Froide et de l'approche de la fin du millénaire ?

Mots clés : saya, Musique, minorité, imaginaire, identités, globalisation, exotisme

El presente artículo se refiere al fenómeno discográfico "Lambada" a partir del contexto de globalización de fines del siglo XX. Examinaremos así el esplendor alcanzado por este suceso comercial planetario en medio de las transformaciones políticas y sociales que caracterizan al postmodernismo de los años 1990. Fuera de un éxito efímero, "Lambada" continúa propagándose durante la década de los años 1990 de manera sorprendente. Su presencia se advierte tanto en las reivindicaciones identitarias de las minorías como en los nuevos formatajes industriales del sonido musical. El presente artículo aborda la *lambada* desde sus orígenes en el norte brasileño hasta su triunfo comercial, luego de su "tratamiento" en los estudios de Lorsac y Karakos en París. Finalmente se analiza su curioso destino, entre la marginalidad de diversas producciones artesanales y la excesiva explotación industrial en serie. Cabe preguntarse si "Lambada", fuera de ser un simple suceso de moda, ¿será también el fruto del fin de la Guerra Fría y del fin del milenio?

Palabras claves : lambada

Entradas del índice

Cronológico : XXI siècle, XXe siècle

Geográfico : Amérique, Europe, Brésil, Asie, Philippines

Licence portant sur le document : © Tous droits réservés