
Stefania Capone

Des batá à New York: le rôle joué par la musique dans la diffusion de la santería aux États-Unis

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

Stefania Capone, « Des batá à New York: le rôle joué par la musique dans la diffusion de la santería aux États-Unis », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2006, Puesto en línea el 07 mai 2006. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index2258.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/index2258.html>

Document généré automatiquement le 04 octobre 2009.

© Tous droits réservés

Stefania Capone

Des batá à New York: le rôle joué par la musique dans la diffusion de la santería aux États-Unis

- 1 Pour cette intervention dans le Séminaire du CERMA, j'ai choisi de développer une partie de mon dernier ouvrage *Les Yoruba du Nouveau Monde. Religion, ethnicité et nationalisme noir aux États-Unis* (Paris, Karthala, 2005), qui met en lumière les liens existant entre performance artistique et engagement religieux. Cet ouvrage analyse les processus de diffusion et d'appropriation, de la part des Noirs nord-américains, de la santería, une religion d'origine africaine apportée aux États-Unis par les Cubains. Afin de saisir le rôle joué par la musique dans la diffusion des pratiques religieuses afro-cubaines, il m'est semblé important de présenter ce qui a été le sol fertile sur lequel ces pratiques se sont greffées, en partant des années vingt et trente, époque dans laquelle Harlem devint le centre de la « culture noire » nord-américaine grâce à la Harlem Renaissance. Le début de ce mouvement, qui visait une renaissance culturelle afro-américaine, remonte aux années vingt, une époque marquée par le succès des salles de spectacles et des cabarets de Harlem, dont les plus connus étaient l'Apollo Theatre et le Cotton Club. Avec l'arrivée de milliers d'émigrants noirs provenant du Sud, Harlem était devenu la plus grande communauté noire des États-Unis. Un auteur afro-américain, James Weldon Johnson, décrit de cette façon le climat de l'époque : « [...] la réputation de Harlem pour son parfum d'exotisme et sa sensualité colorée gagna les quatre coins du monde ; Harlem était connu comme le lieu du rire, du chant, de la danse et des passions primitives, et comme le centre de la nouvelle littérature et du nouvel art nègres » (Johnson, [1933] 1990 : 380, cité par Bacharan, 1994 : 66-67). Le terme « renaissance », utilisé pour désigner ce mouvement, soulignait la volonté de renouveler les arts noirs à partir de l'héritage afro-américain, afin de retrouver une grandeur qui avait été mise entre parenthèses par des décennies d'oppression et de discrimination raciale. En 1926, l'écrivain blanc Carl Van Vechten avait publié *Nigger Heaven*, un roman dont le succès avait attiré à Harlem des Blancs en quête d'émotions fortes, de sexualité débridée et de rythmes enivrants. Harlem devint ainsi un nouveau centre de la vie culturelle new-yorkaise.
- 2 C'était l'époque du jazz, qui était arrivé de New Orleans avec les immigrés noirs du Sud, et qui était toujours plus marqué, à cette époque, par des rythmes dansants, comme le *black bottom*, le *charleston*, le *lindy hop*, le *big apple* ou le *truckin'*². Ces rythmes connurent un énorme succès, malgré les critiques des puristes qui voyaient dans cette adaptation à la danse une perte des caractéristiques de ce qui était considéré comme le « vrai » jazz. Mais la danse était un élément indispensable pour les spectacles dans les salles de Harlem. Aucun artiste noir ne pouvait prétendre à la célébrité s'il ne s'était pas produit dans la plus célèbre d'entre elles, l'Apollo Theatre. La réputation de cet endroit était telle que, dans une New York où régnait la ségrégation, où il était interdit aux Noirs de fréquenter les bars, les hôtels et les théâtres des Blancs, ces derniers se pressaient à la porte des night-clubs comme l'Apollo Theatre et le Cotton Club pour y écouter les musiciens à la mode. Parmi ceux-ci figuraient des noms célèbres dans le monde entier, comme Louis « Satchmo » Armstrong, Edward « Duke » Ellington, Ella Fitzgerald, Bessie Smith et « Dizzy » Gillespie. A la même époque, les comédies musicales noires agitaient Broadway, comme le fameux *Shuffle Along*, qui connut un succès extraordinaire au début des années vingt. C'était le premier spectacle écrit, produit et mis en scène par des Noirs et comprenait, pour la première fois, des morceaux de jazz. Les Blancs se ruaient sur ces spectacles, en quête d'émotions fortes et de l'ivresse des rythmes

« sauvages ». A *Shuffle Along* suivit *Chocolate Dandies*, en 1923, qui marqua le début de la carrière de Joséphine Baker, puis *From Dixie to Broadway* en 1924, avec Florence Mills, un des acteurs noirs les plus renommés à cette époque. D'autres théâtres furent aussi ouverts à New York pour répondre à la demande du public. En 1927, fut inauguré le Savoy Ballroom qui devint connu sous le nom de *Home of Happy Feet*, la « Maison des pieds heureux », à cause des spectacles de danse et de la musique qui y étaient joués.

3 Mais cet engouement pour la musique et la danse des Noirs afro-américains ne faisait pas l'unanimité. Le sociologue afro-américain Franklin Frazier voyait dans le mouvement de la *Harlem Renaissance* un profond échec, puisque les activités artistiques et culturelles des artistes noirs demeuraient dépendantes des mécènes blancs. Les artistes américains connaissaient les nouvelles tendances artistiques en vogue en Europe où les arts primitifs étaient devenus sources d'inspiration pour des peintres comme Modigliani ou Picasso. Parallèlement, des intellectuels blancs comme Franz Boas prenaient conscience de l'importance de l'héritage culturel des peuples « primitifs ». Cela amena les artistes et les intellectuels de la *Harlem Renaissance* à réinventer l'idée même du « primitif », un primitif innocent qui, dans son Eden africain, « dansait 'nu et libre', à la fois, de l'oppression du racisme et des entraves de la répression sexuelle » (Moses, 1998 : 200). La *Harlem Renaissance* reprit à son compte cette fascination pour un exotisme noir. Ses artistes incorporèrent, en les détournant, les stéréotypes associés depuis longtemps aux Africains, comme la lascivité, le don inné pour la danse et la musique, et une « essence dionysiaque »³.

4 Cependant, cette idéalisation de l'Africain « primitif » ne faisait que reproduire les stéréotypes élaborés par un chantre de l'évolutionnisme, le comte de Gobineau, qui avait défini l'Africain comme « la plus énergétique des créatures saisie par l'émotion artistique » (*ibid.* : 223). L'Africain n'était pas un « homme rationnel » tel qu'il est défini par les paramètres européens. Son raisonnement n'était pas « discursif », mais « synthétique » ; si le raisonnement de l'Européen était « analytique », celui de l'Africain était « intuitif ». Forte de cette idée d'un homme africain gouverné par ses sentiments et, pour cela même, naturellement prédisposé aux activités artistiques, la renaissance culturelle afro-américaine trouva ainsi son expression la plus aboutie dans la diffusion de la danse et de la musique, qui deviennent rapidement de véritables passerelles pour l'initiation religieuse. Les précurseurs de ce mouvement furent Katherine Dunham et Pearl Primus, toutes deux danseuses, chorégraphes, anthropologues et initiées dans les religions afro-américaines, dont l'exemple sera suivi par un grand nombre d'artistes, musiciens et danseurs afro-américains.

5 Katherine Dunham, qui a été appelée la « matriarche de la danse noire », a été l'un des principaux acteurs de la diffusion et de l'implantation des religions afro-cubaines, et afro-caribéennes en général, aux États-Unis. Née en 1909 dans l'État de l'Illinois, Katherine Dunham fonda en 1931 une compagnie et une école de danse pour financer ses études à l'université de Chicago, où elle obtint un *Master's degree* et un doctorat en anthropologie, avec pour professeurs Robert Redfield et Melville J. Herskovits. Ce dernier l'encouragea à poursuivre son travail sur l'héritage culturel afro-américain. En 1935, Dunham reçut une bourse de la Rosenwald Foundation afin d'étudier la danse dans les Caraïbes, ce qui lui permit de passer dix-huit mois entre Haïti, Cuba, Trinidad et la Jamaïque. En Haïti, elle s'initia dans le vodou, devenant une *mambo* (prêtresse, chef d'un temple vodou).

6 Ce voyage eut une influence très grande sur son travail, provoquant un grand changement dans sa carrière. De retour aux États-Unis en 1936, elle inclut dans ses chorégraphies des éléments et des mouvements issus des religions afro-américaines. À Cuba, elle avait rencontré, par l'intermédiaire de Herskovits, le père des études afro-cubaines, Fernando Ortiz, qui lui avait présenté des artistes cubains – musiciens et danseurs – initiés dans les religions afro-cubaines. Dans les années qui suivirent, plusieurs d'entre eux furent invités par Katherine Dunham à se joindre à sa compagnie de danse.

- 7 Parmi les premiers musiciens cubains arrivés à New York, entre la fin des années trente et la fin des années quarante, on compte des artistes célèbres comme Miguelito Valdés, Frank « Machito » Grillo, Mario Bauzá, Arturo « Chico » O’Farrill et Luciano « Chano » Pozo. Frank « Machito » Grillo était né en 1912 de parents cubains à Tampa (Floride) et était rentré à Cuba avec sa famille, où il avait commencé à jouer dans les night-clubs de La Havane. En 1937, il déménagea à New York et fonda The Machito Orchestra, un orchestre latin de musique cubaine, à laquelle il ajoutait de plus en plus de jazz. Le mélange des rythmes afro-cubains et du jazz était déjà à la mode à La Havane où, à cette même époque, Miguelito Valdés avait créé un orchestre, appelé Casino de la Playa, dans le style des jazz-bands américaines. Plusieurs musiciens cubains se produisaient aussi aux États-Unis. A la fin des années trente, aux côtés de Machito, il y avait aussi son ami et futur beau-frère Mario Bauzá, qui travaillait à l’époque avec Cab Calloway et Benny Goodman, ainsi que Miguelito Valdés qui chantait dans l’orchestre de Xavier Cugat.
- 8 En 1940, Machito et Bauzá décidèrent de former un nouveau groupe caractérisé par la combinaison des rythmes cubains avec le swing, comme il était appelé à l’époque le jazz. Leur musique eut une influence très forte sur les musiciens de jazz de New York, et notamment sur Dizzy Gillespie qui commençait à développer un nouveau style, appelé *be-bop*. Or, le *be-bop*, qui prit forme à New York entre 1940 et 1942, constitua une véritable révolution dans l’histoire du jazz, puisqu’il visait à ramener cette musique à sa « pureté » originale, en en gommant les aspects les plus commerciaux. Parmi les créateurs de ce style musical, qui se voulait à nouveau une musique « noire », on compte Dizzy Gillespie, Charlie « Bird » Parker, Theolonius Monk et Art Blakey. Mais, la révolution musicale du *be-bop* fut aussi une révolution politique, contre les « musiciens de l’*Uncle Tom* », pour reprendre une expression en vogue à l’époque, son but étant de rendre la musique des Noirs tellement difficile que les Blancs n’auraient pas pu la « voler ».
- 9 Ce fut à cette même époque que Katherine Dunham obtint une reconnaissance internationale et commença à développer sa célèbre technique, qui incorporait à la danse moderne les mouvements africains et afro-caribéens. En 1940, elle fonda la première compagnie de danse entièrement noire et présenta un spectacle qui était le résultat de ses recherches académiques : *Tropics and Le Jazz Hot. From Haiti to Harlem*. En 1945, elle inaugura aussi la *Dunham School of Dance and Theater* à New York, par laquelle passeront un grand nombre de futurs initiés afro-américains dans la santería⁴.
- 10 Pendant les années trente, les orchestres jazz, comme celle de Duke Ellington, jouaient un excellent swing sans pour autant pouvoir disposer d’excellents percussionnistes. Mais, progressivement, la tendance à faire soutenir par la contrebasse le « beat », le rythme, avait laissé de plus en plus de liberté d’expression au batteur qui pouvait alors expérimenter de nouveaux rythmes, africains ou afro-cubains, rarement utilisés dans la musique jazz. Pour obtenir ces croisements de rythmes, les orchestres jazz commencèrent donc à intégrer des percussionnistes cubains, comme Chano Pozo. Avec son arrivée en 1947 à New York, le mariage entre les rythmes afro-américains du jazz et les rythmes afro-cubains allait être réellement consommé. Des musiciens cubains comme Mario Bauzá et Frank « Machito » Grillo oeuvraient déjà pour la fusion du jazz afro-américain avec la musique afro-cubaine. Mais c’est Dizzy Gillespie qui a incorporé dans son orchestre, grâce à des percussionnistes cubains comme Chano Pozo, les rythmes de la santería et des *abakuás* (société secrète afro-cubaine). Le résultat de cette rencontre musicale fut appelé *cubop* ou jazz afro-cubain.
- 11 Luciano « Chano » Pozo arriva à New York grâce à son ami, Miguelito Valdés, et à d’autres musiciens cubains, comme Machito et Bauzá, qui avaient rendu populaires ses compositions. Grâce à Miguelito Valdés, Chano entra en contact avec deux autres cubains, La Rosa Estrada et Julio Méndez, qui étaient percussionnistes dans le spectacle de Katherine Dunham, intitulé *Bal Nègre*. Il joua avec eux pendant quelques semaines et commença à fréquenter l’école

de Katherine Dunham, appelé *Katherine Dunham Centers for Arts and Humanities*, où se réunissaient les étudiants de musique, de danse, de chant, ainsi que des anthropologues et des intellectuels. Chano commença à enregistrer des musiques afro-cubaines avec les orchestres latins et sa musique attira rapidement l'attention des *jazzmen* new-yorkais. Dizzy Gillespie avait formé sa nouvelle bande de *be-bop* et se produisait avec un grand succès dans l'Apollo Theatre et dans le Savoy Ballroom. Comme beaucoup d'autres jazzistes de l'époque, il était fasciné par les rythmes afro-cubains et participait souvent à des véritables *jam-sessions* avec les musiciens de l'orchestre de Machito. Gillespie était déjà le leader incontesté du *be-bop* et lorsqu'il rencontra Chano Pozo, l'invita immédiatement à jouer avec son groupe. Dizzy Gillespie était intéressé à la fusion de la polyrythmie afro-cubaine avec les différentes textures rythmiques du *be-bop*. Le 29 septembre 1947, la *band* de Gillespie se produisit au Carnegie Hall de New York et y présenta, pour la première fois, la composition *Afro-Cuban Suite*, divisée en deux mouvements : *Cubana Be* et *Cubano Bop*. Chano Pozo jouait les percussions. Le succès fut énorme, mais cette innovation musicale déclencha aussi les foudres des critiques de jazz les plus traditionalistes, qui accusaient le *bop* d'être « une sorte de son frénétique, qui semble n'avoir pas de logique dans son développement, ni aucune idée de continuité temporelle »⁵.

12 Cependant, Chano Pozo n'était pas le seul musicien cubain qui commençait à flirter avec le jazz. En 1948, arriva à New York Arturo Chico O'Farrill, un autre musicien cubain considéré comme le père du *latin jazz* au même titre que Dizzy Gillespie et Machito. O'Farrill joua, lui aussi, dans l'orchestre de Gillespie et, en 1950, enregistra son disque le plus connu, *Afro-Cuban Jazz Suite*, avec Machito et Charlie Parker. L'orchestre de Bauzá et Grillo, l'Afro-Cuban Band, et les musiques de Tito Puente et Celia Cruz, entre autres, familiarisèrent le public de New York avec les rythmes sacrés et les invocations pour les *orisha* (divinités de la santería). Il ne faut toutefois oublier le chanteur et acteur Dési Arnaz qui était devenu très connu aux États-Unis et qui chantait les louanges aux dieux africains, comme dans *Babalú*, une chanson rendue célèbre par la série *I Love Lucy*, où Arnaz jouait le mari de Lucille Ball. A la même époque, une autre danseuse et chorégraphe, Pearl Primus, fondait sa compagnie et intitulait son premier spectacle *African Ceremonial*. Née en 1919 dans l'île caribéenne de Trinidad, elle était arrivée avec sa famille à New York en 1921. En 1948, Pearl Primus entreprit son premier voyage en Afrique, où elle entama des recherches qui l'amèneront à obtenir un doctorat en études africaines et caribéennes à l'Université de New York en 1978. En 1949, elle fut initiée dans le culte de Yemayá en Afrique.

13 A la fin des années quarante, le *bebop* demeurait une musique expérimentale, comparée à l'engouement nord-américain pour le *mambo*. Cependant, les influences jazzistiques se font aussi sentir dans certaines versions du *mambo*, comme, par exemple, dans un morceau enregistré par Pérez Prado en 1949 à La Havane⁶. L'orchestre de Pérez Prado était très célèbre aux États-Unis. Lorsqu'un autre percussionniste cubain, Ramón « Mongo » Santamaría, arriva à New York en 1950, il commença à jouer dans son orchestre, avant de jouer avec les plus grands noms de ce qui deviendra le *latin jazz*.

14 Pendant les années quarante et cinquante, l'école de Katherine Dunham était devenue le centre de formation de toute une génération d'artistes afro-américains. Dans cette école, l'enseignement de la danse était complété par des cours de philosophie, de lettres, de langues, d'esthétique et de dramaturgie. Parmi les artistes qui diffusèrent les religions d'origine africaine aux États-Unis, plusieurs ont été des collaborateurs de Katherine Dunham. A partir des années cinquante, de plus en plus de musiciens cubains arrivaient à New York pour jouer avec les grands orchestres de l'époque. Certains, comme Francisco Aguabella et Julito Collazo, avaient été invités par Katherine Dunham à jouer dans ses spectacles de danse. Aguabella jouait au Cabaret Sans-Souci de La Havane, lorsqu'il fut remarqué en 1953 par Katherine Dunham qui l'engagea, avec Collazo, pour tourner en 1954 *Mambo*, un film de

- 15 Robert Rossen avec Anthony Quinn et Shelley Winters. Engagé pour deux mois, Aguabella restera quatre ans avec la chorégraphe et finira pour s'installer définitivement aux États-Unis. Selon Julito Collazo, à cette époque on ne comptait pas plus d'une trentaine de personnes, pratiquant la santería à New York (*in* Vega 1995 : 86). Cela n'empêcha pas Collazo et Aguabella de participer à une cérémonie pour Changó, le dieu de la foudre et de la justice, organisée le 4 décembre 1955 par Willie « El Bolitero », un Portoricain initié à Cuba dans la santería. La cérémonie fut réalisée dans le quartier de Harlem. Julito Collazo avait été initié à Cuba dans la santería et était devenu un joueur des tambours *batá* (*omo añá*) sous la direction de Pablo Roche et de Nicolas Angarica, rendus célèbres par leur collaboration artistique et académique avec Fernando Ortiz. En 1956, le percussionniste cubain Mongo Santamaría organisa le premier spectacle de musique et de danse des *orisha* au night-club Palladium. La nuit était dédiée à l'*orisha* Changó. Dans les années quarante, Mongo Santamaría avait déjà incorporé à sa musique les rythmes sacrés afro-cubains. C'est grâce à ses disques que toute une génération de percussionnistes portoricains et afro-américains put apprendre la musique traditionnelle afro-cubaine. Malgré cela, le *mambo* continuait à être très populaire aux États-Unis. Le Palladium Ballroom était devenu « *The Home of Mambo* », la maison du *mambo*, et le restera jusqu'à sa clôture en 1966. Le « roi du *mambo* » était Tito Puente, qui reprenait déjà à l'époque les rythmes sacrés des religions afro-cubaines dans ses compositions⁷.
- 16 Bien avant de recevoir la première grande vague d'immigration cubaine, à partir de 1959, la ville de New York avait déjà été profondément marquée par les immigrants caribéens, et notamment par la communauté portoricaine. Les Portoricains partageaient souvent, aux États-Unis, les mêmes quartiers que les Afro-Américains, comme Harlem à New York. Les deux communautés étaient aussi soumises au même processus de « racialisation ». Aux États-Unis, grâce à la *one drop rule*, il suffit en effet d'avoir une goutte de sang noir pour être considéré comme tel. Cela amenait, « tout naturellement », à assimiler les Portoricains aux Noirs nord-américains. Les Portoricains avaient ainsi été rapidement « afro-américanisés », tout en restant « ethniquement » des *Latinos*. Lorsqu'en 1966 le légendaire Palladium Ballroom fut fermé, marquant la fin de la grande époque du *mambo*, cette salle de spectacles était fréquentée, depuis longtemps, par des Afro-Américains et par des Portoricains. Pendant des dizaines d'années, ils avaient écouté dans les mêmes clubs aussi bien les groupes musicaux afro-américains que les orchestres *latinos*. Depuis la révolution musicale des années quarante, lorsque des musiciens comme Machito, Mario Bauzá et Dizzy Gillespie avaient créé le *cubop* ou *latin jazz*, les deux traditions musicales s'étaient entremêlées, et les rythmes afro-cubains du *guaguancó*, du *son* et de la *guaracha* s'entrelaçaient avec les expérimentations ardues du *be-bop*.
- 17 Le *bop*, et plus nettement encore le *free jazz*, n'étaient pas de simples remises en question de styles musicaux qui les avaient historiquement précédés, puisque leur action dépassa rapidement le champ strictement musical. Ces deux styles de jazz apparurent rapidement comme de véritables actes de résistance culturelle, comme la rappropriation par les Noirs américains d'une musique qu'ils avaient produite dans des conditions historiques, sociales et culturelles spécifiques, et qui avait été progressivement exploitée – c'est le terme qui revenait constamment dans les déclarations des musiciens noirs – par les Blancs. Le *be-bop* naquit ainsi comme un besoin irrépressible pour les *jazzmen* noirs de se retrouver entre eux, de purger leur art des conventions imposées par le marché et par les critères esthétiques des Blancs. Ils soulignaient les aspects de leur musique qui allaient contre la commercialisation du jazz, éliminant les chansonnettes et les mélodies faciles qui caractérisaient un certain type de jazz « blanchi ». Au refus du jazz-spectacle s'accompagnaient aussi des choix religieux en rupture avec la tradition chrétienne : un grand nombre de *boppers* s'approchèrent de groupes religieux tels que la *Nation of Islam* ou le *Moorish Science Temple*, en devenant musulmans et en adoptant des noms arabes.

- 18 Sur le plan rythmique, il y eut aussi un éclatement et une plus grande autonomie du batteur, qui put improviser davantage et créer des figures rythmiques par le jeu des divers timbres de la batterie (Carles et Comolli, 2000). La percussion devint la représentation de l'Afrique, d'une âme africaine qui s'exprimait dans la danse et dans la musique. La redécouverte d'une liberté de rythme mettait en valeur des traits qui étaient censés être caractéristiques des cultures africaines. Mais eu fil du temps, le *bop* fut accepté, commercialisé, intégré, avec l'apparition des premiers *boppers* blancs. Et même les expérimentations africanisantes de Dizzy Gillespie, avec l'introduction des percussions rythmiques afro-cubaines, devinrent un nouveau phénomène de mode. Mais l'origine protestataire du *be-bop* ne disparut pas complètement. Selon Langston Hughes, les rythmes du *bop* étaient la transposition musicale – à la manière des blues – des émeutes de 1943 à Harlem et, dans une chronique du *New York Post*, il écrivait : « Le *bop* est issu de la police qui cogne sur la tête des Noirs. Chaque fois qu'un flic frappe un Noir avec sa matraque, ce sacré bâton dit : 'Bop Bop !... Be Bop !... Mop !... Bop !' Et le Noir hurle : 'Oool Ya Koo! Ou-o-o!' Le sacré flic en profite pour continuer de taper : 'Mop ! Mop ! Be Bop ! Mop !' Telle est l'origine du *be-bop* : le rythme des coups sur la tête du Noir est passé directement dans l'interprétation que donnent du *be-bop* trompettes, saxophones, guitares et pianos. » (*ibid.* : 305)⁸
- 19 Les Cubains commencèrent à émigrer à New York à la suite de la révolution castriste. Mais, la présence dans les années trente et quarante de musiciens cubains montre l'existence d'une communauté cubaine bien avant cette date historique. En réalité, les premières traces de la présence de Cubains dans la ville de New York remontent aux années 1830. Mais, il faudra attendre un siècle pour pouvoir parler d'une véritable communauté cubaine, formée d'artistes, d'artisans et d'intellectuels, comme Rómulo Lachatañeré qui, en 1942, publia deux ouvrages sur la religion afro-cubaine alors qu'il résidait à New York. Les années quarante avaient aussi vu le début d'une autre grande vague d'immigration et, au moment de l'arrivée des Cubains, la communauté portoricaine représentait plus du 80 % de la population « latine » new-yorkaise. Les Cubains qui émigrèrent aux États-Unis se trouvèrent ainsi confrontés à une communauté latine très importante, mais qui avait déjà été « racialisée » à cause de sa proximité culturelle et sociale avec les Afro-Américains. Les Cubains, au contraire, réussirent à se soustraire à cette « racialisation » négative, grâce à toute une série de facteurs qui jouèrent en leur faveur, et notamment grâce aux aides gouvernementales reçues par les premières vagues d'émigration cubaine. En outre, les Noirs cubains n'étaient pas soumis, comme les Afro-Américains, au même régime de ségrégation, jouissant d'une liberté plus importante.
- 20 La première trace d'une véritable activité religieuse afro-cubaine aux États-Unis remonte à la fin des années quarante. Le Cubain Pancho Mora (*Oba Ifá Morote*), un *babalawo* (spécialiste de la divination par *ifá*) initié à La Havane en 1944, arriva à New York en 1946, où il créa la première communauté de pratiquants de la santería. Selon Joseph Murphy (1988), qui a étudié cette communauté du Bronx, Pancho Mora aurait organisé, en 1964, une cérémonie pour Changó dans la *Casa Carmen* à Harlem. Cette cérémonie aurait attiré trois mille personnes, parmi lesquelles plusieurs musiciens cubains, comme Julito Collazo et Frank « Machito » Grillo. Le public était formé, pour la plupart, de Cubains et de Portoricains résidant dans les mêmes quartiers de New York, notamment l'Upper West Side et l'East Spanish Harlem. À cette époque, Pancho Mora était le seul *babalawo* à New York. Cependant, l'intérêt extraordinaire du public pour des manifestations culturelles afro-cubaines, comme le démontrent les trois mille personnes présentes lors de la cérémonie publique de 1964, semble avoir été plus le résultat des activités artistiques d'un groupe de danseurs et de musiciens afro-américains et cubains, que la preuve de l'existence, à cette époque, d'une véritable communauté de croyants.
- 21 Le rôle joué par Katherine Dunham a été, encore une fois, primordial dans la diffusion et l'acceptation des pratiques religieuses d'origine africaine. Son école était devenue le lieu de

rencontre d'artistes, d'intellectuels et de diplomates latino-américains, et une fois par mois, les orchestres cubains les plus connus, comme ceux de Pérez Prado, Tito Puente ou Mongo Santamaría, y donnaient des concerts. Dunham contribua ainsi, par son travail pionnier, à la création d'une sorte de panafricanisme culturel, en mettant en contact des pratiquants de la santería cubaine, du vodou haïtien et du candomblé brésilien, qui se produisaient dans sa compagnie de danse. De plus, son groupe était le seul à posséder, à cette époque, les instruments rituels afro-cubains. Après les spectacles, il était fréquent de voir les musiciens de sa compagnie, comme Francisco Aguabella et Julito Collazo, se rendre à des cérémonies religieuses à Harlem pour y jouer les tambours sacrés. Leur présence aux côtés des premiers *santeros* et *babalawos* contribua ainsi à jeter les bases de la future communauté des pratiquants de la religion des *orisha* à New York et, plus généralement, aux États-Unis. Ce lien entre « performance rituelle » et « performance artistique » était déjà très fort à Cuba où, comme aujourd'hui, un grand nombre de *babalawo* et de *santeros* étaient déjà à l'époque membres ou directeurs de groupes de danse et de musique afro-cubaines.

22 Pancho Mora aurait initié la première *santera* nord-américaine à Porto Rico en 1954. En effet, pendant les années cinquante, les initiations de santería étaient réalisées à Cuba ou, le cas échéant, à Porto Rico où résidait déjà une communauté *santera* qui pouvait fournir les spécialistes rituels nécessaires à la réalisation des rituels. En revanche, aux États-Unis, il était impossible de trouver tous les ingrédients rituels pour les initiations. Il faudra donc attendre l'arrivée des Cubains, après la révolution castriste, pour que les conditions nécessaires à la réalisation de tels rituels sur le sol américain soient enfin remplies.

23 La première initiation dans la santería, réalisée aux États-Unis, date du début des années soixante. La prêtresse cubaine Mercedes Noble (*Oba-n-jókó*, 1910-1989), dont les grands-parents étaient des Noirs américains émigrés à Cuba pendant la Première Guerre mondiale, arriva à New York en 1952 et, en 1958, retourna dans son île natale pour s'initier dans le culte de Changó. Elle fut parmi les premiers *santeros* à fonder une maison de culte à New York, un *ilé* « multiethnique », fréquenté par des Américains, des Cubains et des Portoricains. En 1961, Mercedes Noble initia une Portoricaine, Julia Franco, à Manhattan, en présence du *babalawo* Pancho Mora. Ce fut la première initiation réalisée sur le sol américain. À la même époque, une autre *santera* cubaine, Leonore Dolme (*Omi Dúró*, 1916-1994), une prêtresse initiée dans le culte de Yemayá en 1957 à La Havane, initia la première Afro-Américaine, Margie Baynes Quiniones (*Sàngó Gún Mi*, 1930-1986), dans le quartier de Queens, à New York.

24 Mais, la diffusion des pratiques religieuses de la santería aux États-Unis n'a pas été un processus simple. Plusieurs éléments rituels manquaient pour que l'on puisse reconstituer la tradition afro-cubaine. De même, la rareté de certains rôles rituels rendait particulièrement difficile la réalisation des cérémonies, et notamment les initiations. Dans la santería cubaine, un *iyawo* (un nouvel initié) doit être présenté devant les tambours sacrés (*batá*) après son initiation. Pendant cette cérémonie, l'essence sacrée des tambours, appelée à Cuba *añá* (du yoruba *àyàn*), « prend connaissance » du nouvel initié et de son pacte avec l'*orisha*. Or, jusqu'en 1976, tous les *batá* joués aux États-Unis étaient *abèrínkùlá*, c'est-à-dire non consacrés. Cela posait de sérieux problèmes de légitimité aux initiés américains, puisque, sans cette cérémonie, l'initiation n'était pas considérée complète.

25 Le premier ensemble de tambours *batá* consacrés – formés par trois tambours bi-membranophones et ambipercussifs, le plus petit appelé *okonkolò*, le moyen *itotelé* et le majeur *iyá* (la mère) – arriva aux États-Unis en 1976, apporté de Cuba par « Pipo » Piña de Miami, *babalawo* et *omo añá* (initié dans le culte d'*Añá*). Ces tambours furent joués pour la première fois en Amérique dans la maison de Harlem de la célèbre prêtresse cubaine Olympia Alfaro, initiée dans le culte de Yemayá. Ce fut la première fois que des initiés américains dans la religion des *orisha* purent se présenter devant les tambours⁹. En 1979, le Portoricain Onelio Scull, initié dans le culte de Changó et *olubatá* (propriétaire d'un jeu de *batá* de *fundamento*),

apporta le deuxième jeu de *batá* à New York. Julito Collazo, qui était le fils d'une *santera* très connue à La Havane et qui était devenu *omo añá* sous la direction du célèbre *olubatá* Pablo Roche et du non moins célèbre Nicolas Angarica, aida à la préparation rituelle de ces tambours à Cuba. Quelques temps plus tard, Mario Arango apporta un troisième jeu de tambours consacrés.

- 26 De ces premiers tambours naquit une deuxième génération de *batá de fundamento*. En effet, dans la santería, les autels des *orisha*, ainsi que les tambours de *fundamento*, peuvent « donner naissance » à d'autres autels et à d'autres tambours. Cette cérémonie est connue sous le nom de *parimiento*, « accouchement ». Dans le cas des tambours, un jeu de *batá* déjà consacré « transmet la voix » au nouveau jeu, c'est-à-dire qu'il lui octroie le pouvoir de parler avec les *orisha*. Le premier devient ainsi le *padrino* (le parrain) du deuxième, donnant naissance à des lignages religieux de joueurs de *batá*, comme les lignages religieux des *ramas* (familles de saint).
- 27 Ainsi, les *batá* d'Alfredo « Coyunde » Vidaux « naquirent » de l'*añá* d'Onelio Scull, devenant le premier jeu construit et consacré aux États-Unis. Mais c'est avec l'arrivée d'une autre vague d'immigration cubaine, celle des Marielitos en 1980, que les *batá* commencent à se diffuser en Amérique. Des auteurs comme Friedman (1982), Amira et Cornelius (1992), Cornelius (1989) et Mason (1992) ont tous souligné le rôle central joué par Orlando « Puntilla » Rios dans le développement de la musique *batá* aux États-Unis. Puntilla, qui est arrivé de Cuba en 1981 avec les Marielitos, est propriétaire d'un jeu de tambours de *fundamento* (dont le nom rituel est *Oba dé je*, « le roi vient pour gagner ») et a formé un grand nombre de joueurs de *batá* à New York. De nos jours, on peut dire qu'il est l'*olubatá* le plus célèbre et influent aux États-Unis. Mais il faudra attendre 1990 pour que le premier jeu de *batá* soit consacré pour un Noir américain, Geraldo 'Yao' Gerrard, le premier *omo añá* afro-américain à être devenu *olubatá*.
- 28 Les pionniers de la musique *batá* aux États-Unis – Collazo, Aguabella, Puntilla, Gerrard et Coyude – s'inscrivent tous dans la lignée de Pablo Roche qui avait été rendu célèbre à Cuba par sa collaboration avec Fernando Ortiz (*cf.* Argyriadis, 2005). Ortiz était devenu, dans les années trente, le porte-étendard du mouvement « afrocubaniste » qui s'inspirait des mouvements artistiques européens du primitivisme et de l'Art Nègre. En 1936, il organisa à La Havane un concert avec des tambours *batá*, joués par Pablo Roche, Aguedo Morales et Jesús Pérez. Dans la conférence introductive, Fernando Ortiz présenta les joueurs de *batá*, qui étaient tous ses informateurs, comme « des artistes cubains prodigieux, héritiers d'une prestigieuse tradition familiale, conscients de leurs devoirs civiques de culture, de tolérance et de cubanité » (*ibid.*). Selon Ortiz, Pablo Roche, qui était le tambourinaire principal, aurait hérité des premiers *batá de fundamento* fabriqués par deux esclaves lucumí (d'origine yoruba) : Añáíbí (Ño Juan le Boiteux) et Atandá (Ño Filomeno García). Grâce à l'aval scientifique apporté par Ortiz, cette généalogie religieuse, qui était en net contraste avec d'autres traditions défendues par des lignages rivaux, devint ainsi le récit fondateur et légitimant de la tradition musicale afro-cubaine.
- 29 Aujourd'hui, on trouve aux États-Unis un nombre important de jeux de *batá*. Seulement dans la ville de New York, on compte les *batá* d'Eugenio « Totico » Arango, auxquels se sont « jurés » une quinzaine de percussionnistes *latinos* ; ceux de Louis Bauzo, qui donne des cours au Boys Harbor de Manhattan ; ceux de Carlos Gomez, qui est également *babalawo* ; ceux de Pedro Martinez qui, en 2001, a apporté de Cuba un jeu de tambours consacrés et ceux de Maximo Teixidor, qui a fait de même en 2002. A ceux-là s'ajoutent, entre autres, ceux déjà cités, comme les *batá* de Puntilla, mais aussi les tambours de Ray Datiz, de Patato Valdez, de Milton Cardona et de Nanette Garcia qui, après avoir étudié pendant sept ans avec Felipe Garcia Villamil, a fondé un groupe de *batá* exclusivement composé de femmes.
- 30 La diffusion des tambours *batá* aux États-Unis n'a guère été facile, à cause de la rareté des jeux de tambours consacrés, mais aussi des informations disponibles sur la musique sacrée afro-

cubaine. Les orchestres pionniers de Tito Puente, Mario Bauzá, Franck « Machito » Grillo et Mongo Santamaría, qui avaient intégré dans leurs musiques les rythmes sacrés, avaient fasciné toute une génération de jeunes musiciens qui cherchaient à apprendre la musique sacrée afro-cubaine. Mais, les rares musiciens cubains qui savaient jouer les *batá* n'avaient nullement l'intention de partager leur savoir avec des non Cubains. Les joueurs de *batá de fundamento*, ainsi que leurs propriétaires, sont en effet richement récompensés lorsqu'ils jouent pendant une cérémonie rituelle. Pour cela, lorsque l'organisateur d'un *bembé* (cérémonie publique) ne peut pas payer le prix d'un jeu de *fundamento*, il fait recours à des *batá abèrínkúlá*, qui sont nettement moins chers.

31 Au début des années soixante-dix, des jeunes musiciens, souvent issus de l'immigration portoricaine, découvrirent alors une autre source de la tradition *santera* : les livres de Fernando Ortiz (1952 et 1985 [1951]), dont ils tirent les partitions musicales des chants sacrés afro-cubains. Ces livres ont aussi servi à recréer un jeu de *batá*, non consacré, reproduit à partir de leurs illustrations. L'ouvrage d'Ortiz, *Los bailes y el teatro de los Negros en el folklore de Cuba*, devint la Bible d'une génération entière de percussionnistes portoricains, réuni dans le *Drummers Collective*. Cela entraîna une cristallisation de la technique utilisée dans la musique afro-cubaine, dont les modèles étaient les recherches menées par Ortiz dans les années trente et quarante. Ainsi, lorsque Puntilla arriva à New York au début des années quatre-vingt, ses capacités en tant que *batalero* (joueur de *batá*) furent remises en question par les percussionnistes new-yorkais, puisque sa façon de jouer ne coïncidait pas avec les transcriptions de Fernando Ortiz.

32 Une autre source d'inspiration pour les musiciens nord-américains fut offerte par les disques de Mongo Santamaría, qui avait incorporé dans ses enregistrements les rythmes afro-cubains. Dans son disque de 1960, *Mongo in Havana*, il avait enregistré ses musiques avec l'aide de Jesús Pérez et de Mercedita Valdez, tous les deux collaborateurs de Fernando Ortiz dans son travail de documentation de la tradition musicale afro-cubaine. Le disque *Drum and Chants* de Mongo Santamaría devint ainsi l'un des éléments clés dans l'apprentissage des jeunes musiciens portoricains¹⁰.

33 Avec l'arrivée des Marielitos en 1980, certains des initiés cubains réussirent à se faire envoyer l'*añá* de leurs tambours de Cuba. Ce fut le cas de Felipe García Villamil, aujourd'hui l'un des musiciens les plus respectés des États-Unis, *santero*, *palero* et *abakuá*, ainsi qu'*omo añá* et *olubatá*. Avant son départ de l'île, il avait fondé un groupe de *batá* qui s'appelait Emikeké. Felipe reçut de Cuba les *fundamentos* des *batá*, ses tambours étant restés dans l'île et construisit de nouveaux tambours pour abriter l'esprit de l'*añá*, en les consacrant avec l'aide d'un *babalawo* (Vélez, 2000).

34 A cette même époque, un groupe de *babalawo*, qui avaient ouvert un temple pour les activités religieuses des *santeros*, le Templo Bonifacio Valdés en New Jersey, insatisfaits par la rareté des tambours consacrés, décidèrent de créer leur propre jeu de *batá de fundamento*. Le processus de construction des tambours dura cinq mois, du 30 mai jusqu'au 31 octobre 1982. Or, selon David Brown (1989), qui a étudié ce temple pendant les années quatre-vingt, ces *batá* furent créés « du rien » (*from scratch*), puisqu'il n'y avait pas de *batá* consacrés de qui ils auraient pu « naître ». María Teresa Vélez (2000), qui a étudié l'importance de la musique dans les rituels *santeros*, souligne le caractère peu orthodoxe de cette « naissance », qui aurait pu devenir une nouvelle tradition aux États-Unis, remplaçant la façon cubaine de consacrer les tambours. Cela n'empêcha nullement les *babalawo*, membres du Templo Bonifacio Valdés, d'installer ces *batá* dans leur temple et de les louer au prix fort (de 450 à 550 dollars par jour), lorsqu'une maison de culte, qui ne disposait pas de place suffisante pour organiser un *bembé*, décidait de le réaliser dans leurs locaux.

35 L'arrivée des Marielitos en 1980, parmi lesquels on comptait des *omo añá*, permit de rétablir la tradition cubaine. Depuis, les lignages des tambours sacrés, originaires de Cuba, ont acquis

une nouvelle importance. Mais, avec la prolifération de jeux de tambours consacrés, la rivalité, la concurrence et les accusations, portant sur l'orthodoxie des rituels qui ont donné naissance aux *batá*, sont devenues monnaie courante. Mais cela est déjà une autre histoire.

Bibliografía

BIBLIOGRAPHIE

Amira, John & Steven Cornelius

1992 *The Music of Santería. Traditional Rhythms of the Batá Drums*, Crown Point, IN., White Cliffs Media Co.

Argyriadis, Kali

2005 « Les *batá* deux fois sacrés : la construction de la tradition musicale et chorégraphique afro-cubaine », *Civilisations*, LIII (1-2), pp. 45-74.

Bacharan, Nicole

1994 *Histoire des Noirs américains au xx^e siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe.

Brown, David

1989 *Garden in the Machine. Afro-Cuban Sacred Art and Performance in Urban New Jersey and New York*, Ph.D. thesis, Yale University.

Capone, Stefania

2005 *Les Yoruba du Nouveau Monde. Religion, ethnicité et nationalisme noir aux États-Unis*, Paris, Karthala.

Carles, Philippe et Jean-Louis Comolli

2000 [1971] *Free Jazz – Black Power*, Paris, Folio Gallimard.

Cornelius, Harry Steven

1989 *The Convergence of Power. An Investigation Into the Music Liturgy of Santería in New York City*, Ph.D. dissertation, UCLA.

Flores, Juan

2000 *From Bomba to Hip-Hop. Puerto Rican Culture and Latino Identity*, New York, Columbia University Press.

Friedman, Robert

1982 *Making an Abstract World Concrete. Knowledge, Competence and Structural Dimensions of Performance Among Bata Drummers in Santería*, Ph.D. dissertation, Indiana University.

Glasser, Ruth

1995 *My Music is My Flag. Puerto Rican Musicians and Their New York Communities, 1917-1940*, Berkeley: University of California Press.

Johnson, James Weldon

[1933] 1990 *Along this Way*, New York, Penguin Books.

Knauer, Lisa Maya

2001 « Afrocubanidad Translocal : La rumba y la santería en Nueva York y La Habana », in Rafael Hernández & John H. Coatsworth (eds.), *Culturas encontradas. Cuba y los Estados Unidos*, La Habana, CIDCC Juan Marinello, DRCLAS University of Harvard, pp. 11-31.

Lachatañeré, Rómulo

1942a *Manual de santería. El sistema de cultos « Lucumís »*, La Habana, Editorial Caribe.

1942b *El sistema religioso de los afrocubanos*, New Cork, La Nueva Democracia.

Mason, John

1. *Orin Òrìsà. Song for Selected Heads*, Brooklyn, N.Y., Yorùbá Theological Archministry.

Moses, Wilson Jeremiah

1. *Afrotopia. The Roots of African American Popular History*, Cambridge, New York, Cambridge University Press.

Murphy, Joseph M.

1988 *Santeria. An African Religion in America*, Boston, Beacon Press.

Ortiz, Fernando

1952 *Los instrumentos de la música afrocubana*, 2 vols., Havana, Ministerio de Educación.

1985 [1951] *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

1994 [1954] *Los tambores batá de los yorubas*, La Habana, Colección Raíces.

Vega, Marta Moreno

1995 « The Yoruba tradition comes to New York City », *African American Review*, Vol. 29 Issue 2, pp. 201-206.

Vélez, María Teresa

2000 *Drumming for the Gods. The Life and Times of Felipe García Villamil (santero, palero, and abakuá)*, Philadelphia, Temple University Press.

Notas

1 Ce texte reprend une intervention dans le Séminaire du CERMA, dirigé par Carmen Bernard et Christophe Giudicelli en 2004. Le séminaire était consacré à la musique et ce texte était accompagné par des morceaux de jazz ou de *mambo*, ainsi que par de la musique rituelle de la santería. Le côté musical de cet exposé a été sauvegardé par l'ajout de notes qui renvoient aux morceaux choisis pour ponctuer le texte.

2 Musique choisie: *Hop Head* de Duke Ellington, enregistrée à New York en 1927. Duke Ellington, *Great Original Performances, 1927-1934*, Jazz Classics in Digital Stereo / BBC.

3 Musique choisie : *The Blues with a Feelin'* de Duke Ellington, un excellent exemple de « jungle music ». Duke Ellington, *Great Original Performances, 1927-1934*, Jazz Classics in Digital Stereo / BBC.

4 Musique choisie : *Anthropology*, morceau *be-bop* composé en 1946, avec Charlie Parker au saxophone et Dizzy Gillespie à la trompette. "Bird" Charlie Parker, *1949 Concert & All Stars 1950-1951*, Forlane International.

5 Musique choisie : *Cubana be, Cubana bop*, enregistrement de 1948 avec Chano Pozo aux percussions dans la Salle Pleyel de Paris. Chano Pozo, *El Tambor de Cuba* (coffret 3 CDs), Tumbao Cuban Classics.

6 Musiques choisies : *Kuba-Mambo* (1947), un *mambo* classique, et *Mambo No. 5* (1949), marqué par le rythme syncopé du jazz. Pérez Prado and his orchestra, 1947-1949, *Kuba-Mambo*, Tumbao Cuban Classics.

7 Musique choisie : *Elegua Changó* de Tito Puente, enregistrée à New York en 1955. Aux percussions, Mongo Santamaría et Carlos « Patato » Valdés. Tito Puente and his orchestra, *Cuban Carnival*, RCA.

8 Musique choisie : *Round Midnight*, composée par Theolonius Monk et interprétée par Charlie Parker. "Bird" Charlie Parker, *1949 Concert & All Stars 1950-1951*, Forlane International.

9 Musique choisie : morceau de la musique rituelle afro-cubaine, joué avec des *batá*. Grupo Afrocuba de Matanzas, *Rituales Afrocubanos*, EGREM

10 Musique choisie : *Manteca*, composée par Chano Pozo, Dizzy Gillespie et Walter Fuller en 1948 et reprise en 1958 par un musicien portoricain, devenu le roi du *latin jazz*, Ray Barretto (*Ray Barretto*, Warner Jazz).

Para citar este artículo

Referencia electrónica

Stefania Capone, « Des batá à New York: le rôle joué par la musique dans la diffusion de la santería aux États-Unis », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2006, Puesto en línea el 07 mai 2006. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index2258.html>

Stefania Capone

(CNRS-Université de Paris X-Nanterre)

Licencia

© Tous droits réservés

Entradas del índice

Cronológico : XXe siècle

Geográfico : Cuba, Etats-Unis

Licence portant sur le document : © Tous droits réservés