

Leymarie, Isabelle. – *Cuban Fire. Musiques populaires d'expression cubaine*. Paris, Éditions Outre Mesure, 1997, 351 p., index, bibl. (« Contrepoints »).

Kali Argyriadis

---



**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/etudesafriaines/1514>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.1514

ISSN : 1777-5353

**Éditeur**

Éditions de l'EHESS

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 janvier 2002

ISBN : 978-2-7132-1778-4

ISSN : 0008-0055

**Référence électronique**

Kali Argyriadis, « Leymarie, Isabelle. – *Cuban Fire. Musiques populaires d'expression cubaine*. Paris, Éditions Outre Mesure, 1997, 351 p., index, bibl. (« Contrepoints »). », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 168 | 2002, mis en ligne le 09 juillet 2005, consulté le 29 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/1514> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.1514>

---

Ce document a été généré automatiquement le 29 juin 2022.

© Cahiers d'Études africaines

---

Leymarie, Isabelle. – *Cuban Fire. Musiques populaires d'expression cubaine*. Paris, Éditions Outre Mesure, 1997, 351 p., index, bibl. (« Contrepoints »).

Kali Argyriadis

---

- 1 Ce livre d'Isabelle Leymarie s'inscrit dans la continuité de plusieurs autres publications de l'auteure sur les musiques latino-américaines en général et sur la salsa et le Latin Jazz en particulier. Elle décrit ici de façon très fouillée l'émergence de différents styles musicaux cubains et l'histoire de leurs fusions avec d'autres styles caribéens et nord-américains. L'objectif est ambitieux puisqu'il s'agit de couvrir à la fois toute la période qui va du début du xx<sup>e</sup> siècle à nos jours et plusieurs lieux-clés de création et de diffusion de ces musiques, parmi lesquels essentiellement La Havane, New York et Porto Rico.
- 2 Pianiste et musicologue, I. Leymarie est passionnée par son sujet, et elle en est même partie prenante. Elle n'hésite donc pas, dès la première phrase, à porter des jugements de valeur (la musique afro-cubaine serait ainsi « l'une des plus riches et des plus séduisantes du monde », p. 9) et à opérer des choix et des sélections qui ne seront évidemment pas du goût des lecteurs d'opinion différente. « Si, sur le plan de la créativité, la musique de danse cubaine – et la salsa en particulier – paraît traverser une période de relative stagnation due à ses limitations harmoniques, le Latin Jazz en revanche ne cesse d'évoluer », nous dit-elle en conclusion, après s'être appliquée à démontrer au fil du texte la richesse du Latin Jazz, son style de prédilection.
- 3 On pourra donc se faire l'écho des critiques et commentaires que suscitent les livres d'I. Leymarie dans le milieu des spécialistes du genre (artistes et amateurs), polémiques qui concernent souvent la paternité des styles et des morceaux, l'antériorité d'un style par rapport à un autre (le mambo est-il un dérivé du cha-cha-cha, ou bien est-ce le

contraire, comme l'affirme l'auteure ?) ou la façon d'établir des typologies. À ce titre, l'idée du tableau synoptique<sup>1</sup> (p. 312) est en elle-même très contestable. Pourquoi présenter de façon aussi tranchée les filiations entre styles musicaux, alors que tout le livre montre bien leur perméabilité ? Il aurait été plus intéressant d'expliquer pourquoi et comment certains artistes souhaitent, dans des contextes précis, se démarquer des autres en donnant un nom à leur façon de faire de la musique. C'est par exemple le cas du terme *rumba brava*, qui n'est absolument jamais employé à Cuba, ou du genre *songo* (terme finalement peu usité aujourd'hui hormis par le groupe Los Van Van) qui prétendait au début des années 1990 distinguer les orchestres cubains des orchestres de salsa, tout en soulignant leur modernité par rapport au son.

- 4 Le lecteur passionné sera en revanche comblé par la perspective encyclopédiste du texte, qui ne lui épargne aucun détail sur les noms et les surnoms des protagonistes, leurs filiations orchestrales, leur biographie, leurs initiatives, le tout relayé par un index extrêmement bien conçu. Certains ne manqueront pas de s'étonner du décalage entre les parties, reflet des goûts (et des limites) de l'auteure, qui apparemment ne s'intéresse ni à la musique populaire cubaine récente (Los Van Van est accusé de sombrer parfois dans la vulgarité p. 229 et la *Nueva trova* est qualifiée de « mièvre et bien pensante » p. 147), ni à l'infortuné Oscar D'León à qui elle ne daigne consacrer que 4 lignes, pour ne citer que quelques exemples. Parfois fastidieuses (les patronymes latino-américains ne sont pas très variés), ces descriptions minutieuses ont toutefois le mérite de rendre très bien compte des interactions et des échanges, souvent méconnus, opérés entre Cuba, Porto Rico et les États-Unis, mais aussi le Mexique, la France et la République Dominicaine entre autres. Elles témoignent également de l'intense circulation des artistes de formation en formation, phénomène qui empêche de typologiser styles et orchestres de façon stricte.
- 5 Les parties qui concernent les États-Unis sont sans doute les plus abouties : l'auteure apporte un éclairage intéressant sur le contexte politique, social et économique des processus qu'elle décrit, en s'appuyant sur les témoignages des artistes eux-mêmes. Elle décrit le rapprochement entre les musiciens cubains, portoricains et noirs-américains dans les années 1940 et 1950, au moment où ils subissent un même racisme. Plus loin on comprend cependant que les échanges musicaux ne présument en rien d'une véritable solidarité entre les groupes, notamment après la première grande vague d'immigration cubaine des années 1960. Les exilés sud-américains répugnent en effet à être assimilés à des « Noirs », et si la salsa naît dans les années 1970, ce n'est pas un hasard : elle « confère aux Latinos un sentiment de fierté et d'identité culturelle » (p. 239). I. Leymarie aurait pu développer l'analyse en s'interrogeant sur la notion de *raza latina*, scandée depuis cette époque dans de nombreux morceaux, notion qui ne présume en rien à son tour de l'émergence d'un véritable mouvement communautaire, les artistes se livrant en réalité une concurrence acharnée qui contribue à les maintenir dans une situation d'exploités (p. 301).
- 6 Ces remarques fines tranchent avec les parties consacrées à Cuba où l'auteure plaque un certain nombre de lieux communs sans chercher à analyser leur contexte de production. Les apports africains à la musique populaire cubaine sont par exemple soulignés et valorisés, et l'accent est mis sur les tambours *batá* et la « tradition yoruba » au détriment d'autres influences (« les Bantous, plus rapidement assimilés au substrat blanc que d'autres groupes africains, perdirent rapidement certaines traditions religieuses » p. 19). Ce qui est ici présenté comme une évidence relève en réalité d'une

construction, dans laquelle les institutions commerciales et nationales, les intellectuels cubains liés au mouvement afro-cubaniste et les luttes de pouvoir entre musiciens ont joué un rôle déterminant.

- 7 Il sera peut-être plus intéressant de consulter cet ouvrage pour ce qu'il est, c'est-à-dire une façon parmi d'autres de présenter l'histoire de ces musiques, et de le comparer avec les nombreuses publications qui ont récemment vu le jour sur ce sujet. Malheureusement l'auteure néglige la plupart du temps de citer ses sources en cours de texte, ce qui rend l'analyse critique difficile. Signalons toutefois quelques courts entretiens avec des musiciens transcrits en fin d'ouvrage, riches d'informations sur les modes d'appréciations et les enjeux de la catégorisation.
- 

## NOTES

1. Idée qu'avaient déjà eue M. FALIGAND et D. CHATELAIN dans *Percussions*, 44 : 26-28.