



**HAL**  
open science

## De Kinshasa à Cartagena, en passant par Paris : itinéraires d'une " musique noire ", la champeta

Elisabeth Cunin

► **To cite this version:**

Elisabeth Cunin. De Kinshasa à Cartagena, en passant par Paris : itinéraires d'une " musique noire ", la champeta. *Civilisations - revue internationale d'Anthropologie et de sciences humaines*, 2005, vol. LIII (1-2), pp.97-117. halshs-00288435

**HAL Id: halshs-00288435**

**<https://shs.hal.science/halshs-00288435>**

Submitted on 16 Jun 2008

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**De Kinshasa à Cartagena, en passant par Paris :  
itinéraires d'une « musique noire », la *champeta*<sup>1</sup>  
Elisabeth Cunin (IRD – UR 107)**

### **Introduction**

Deborah Pacini Hernandez, ethnomusicologue, évoque sa surprise lorsqu'elle visita la Colombie en 1983 : si les deux albums *Sound D'Afrique* (Island, volumes 1 et 2) qu'elle venait d'acquérir aux Etats-Unis ne rencontrèrent aucun écho à Bogotá, la capitale, elle découvrit rapidement que, sur la côte Caraïbe, ses interlocuteurs des classes populaires étaient familiers de cette musique africaine. Celle-ci avait précédé, à Barranquilla ou Cartagena, les compilations d'Afropop, à peine produites au Nord, qui initiaient à un genre nouveau un public au capital culturel élevé, dans les grandes métropoles internationales. « Le public du *world beat* aux Etats-Unis et en Europe tend à être bien éduqué et cosmopolite d'un point de vue culturel ; au contraire, les noirs de Cartagena comprennent les secteurs les plus pauvres, les moins éduqués, les plus marginaux socialement de la ville, rendant vraiment surprenantes leur connaissance et leur préférence pour les musique *Afrobeat* » (Pacini Hernandez, 1993a : 70). Doit-on parler alors d'une « survivance africaine » découverte par les ethnomusicologues venus d'ailleurs ? Ou d'un phénomène de *world music* une décennie avant que les multinationales utilisent les circuits globaux pour diffuser, notamment, des musiques africaines ? Est-ce l'existence de toute « culture locale », désormais si problématique, qui est une nouvelle fois en cause, la musique de Cartagena n'étant elle-même qu'un produit de la globalisation des échanges ?

De fait, à Cartagena, et dans l'ensemble de la Caraïbe colombienne, est né, dans les années 1970, un genre musical nouveau, la *champeta*. Son origine : le *soukous*<sup>2</sup> de Kinshasa et de Brazzaville, musique phare du continent africain dans les années 1970, avant de traverser l'Atlantique. Mais la route ne s'arrête pas là. Car la *rumba*, l'ancêtre africain du *soukous*, est elle-même le fruit d'un autre voyage, celui qui amena le *son* cubain vers l'Afrique, en particulier les deux capitales congolaises, dans les années 1940-60. Et il n'est pas inutile de rappeler, enfin, ce que le *son* doit à la présence de descendants d'esclaves déportés d'Afrique sur le sol américain. Ce sont ces allers et retours, spatiaux et identitaires, d'un continent à l'autre qui m'intéresseront ici. Précisons tout d'abord qu'il ne s'agit pas d'étudier l'origine et le maintien de traits culturels en Afrique et en Amérique mais d'analyser les représentations de l'Afrique et de l'Amérique qui caractérisent de tels flux transatlantiques. Peut-on parler d'une « musique noire » qui circulerait par Kinshasa, Cartagena et Paris ? Comment la musique passe-t-elle d'un univers géographique, mais surtout social, culturel, symbolique, à un autre ? Quels sont les processus de relocalisation multiples qui marquent le développement de ces rythmes globalisés ? La musique est attractive pour les musiciens et le public non pas seulement pour ses rythmes, mais pour ce qu'elle représente. Plus précisément, son succès est lié à l'ambiguïté qui lui est associée : à la fois entrée dans la modernité et reconstruction de l'authenticité africaine, rupture et continuité.

La *champeta* a fait l'objet de nombreuses études récentes qui insistent sur l'émergence d'une culture populaire (Mosquera et Provencal, 2000), sur la revalorisation de l'identité afrocolombienne (Contreras Hernández, s.d.), sur la dimension économique du système alternatif qui se met en place (Abril et Soto, 2003). Je m'intéresserai ici aux mécanismes de diffusion, production, transformation du *soukous* – et, plus largement, de ce que les habitants de la ville nomment *música africana* (musique africaine) – à Cartagena, à l'apparition d'une musique afrocaribéenne originale, la *champeta*, et à son nouveau départ vers d'autres marchés et publics. Après être rapidement revenue, dans une première partie, sur la place de la *champeta* à Cartagena, je centrerai mon analyse sur le

---

<sup>1</sup> Cette recherche n'aurait pas été possible sans la collaboration de nombreux acteurs du monde de la *champeta* ; je souhaite remercier tout particulièrement Humberto, Manrebo et Lucas, grands connaisseurs de musiques africaine et afrocaribéenne, promoteurs passionnés de la *champeta* dans le monde.

<sup>2</sup> La *champeta* s'est très rapidement inspirée, en plus du *soukous*, d'autres musiques venues d'Afrique et de la Caraïbe.

rôle des intermédiaires, de ces entrepreneurs culturels qui contribuent à l'émergence d'un nouveau genre musical tout en construisant l'univers normatif et identitaire associé à cette musique. Au-delà de leurs projets personnels, ils seront considérés comme porteurs de processus sociaux et culturels plus larges (racialisation de la musique, référence à l'Afrique, localisation/globalisation). En particulier, au moment même où leur discours tend à construire une continuité historique et culturelle entre Afrique et Amérique, leurs pratiques montrent que ces allers-retours transatlantiques ne sont ni automatiques, ni linéaires, qu'ils s'inscrivent dans un espace complexe reliant le Nord au Sud. Musique locale, musique ethnique, musique planétaire : chacun donne à la *champeta*, on le verra, le statut et l'extension qui convient à ses projets.

### **1. « Musique noire » : ancrage local, contexte national et imaginaire transnational**

Aujourd'hui, la *champeta* est considérée comme la musique populaire de Cartagena, seule capable de contrecarrer l'hégémonie du *vallenato*, principal genre musical de la côte Caraïbe colombienne, ou l'invasion du *reggaeton* venu de Puerto-Rico. Le vendredi, le samedi, le dimanche, les quartiers du Sud de la ville vibrent au son des *picós*, immenses *sound-systems* animés par un DJ, sur n'importe quel terrain vague ou rue de terre, fermés pour l'occasion et rebaptisés KZ. Les bus colorés et brinquebalants diffusent la *champeta* sans discontinuer, dans tous les quartiers, même les plus hermétiques à cette musique. Les *champetíos*, stars locales reconnues ou chanteurs d'un jour, se pressent devant les stands des producteurs, au cœur du plus grand marché de la ville, afin de se tenir au courant des dernières nouveautés, alors que les CDs piratés – dont les originaux ne sont parfois pas encore commercialisés – se vendent en toute liberté dans le centre.

Le succès de la *champeta*, à Cartagena, s'inscrit dans une histoire longue et complexe d'allers et retours entre Amérique, Afrique et Europe, qui marque cet espace Caraïbe aux contours par ailleurs si incertains (Patterson et Kelley, 2000). Dans le domaine musical, dès la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, des compagnies internationales comme Edison (Etats-Unis) et Pathé (France) enregistrent des artistes locaux à La Havane (Moore, 1997) ; avant les années 1940, la majorité des disques écoutés à Léopoldville sont fabriqués en Europe (White, 2002b : 670) ; les années 1980 sont marquées par l'émergence de plusieurs maisons de disques dans le Nord qui s'intéressent exclusivement aux musiques d'Afrique et de la Caraïbe (Stapleton et May, 1990). A Cartagena, dans les années 1930-40, la présence d'ouvriers et d'ingénieurs cubains dans les usines sucrières de la région favorisera la naissance, à Palenque de San Basilio<sup>3</sup>, du *Sexteto Tabalá*, groupe de *son* colombien ; dans les années 1970, Joe Arroyo reprend la salsa et les musiques afro-caribéennes, mélangées à la *cumbia* de la côte Caraïbe colombienne, pour créer ce qu'il appellera le *Joe Son* ; quelques années plus tard, le *Festival de Música del Caribe*<sup>4</sup> permettra au public de Cartagena de découvrir de nombreux artistes africains : Soukous Stars, Kanda Bongo Man, Bopol Mansiamina, M'Bilia Bell, Mahotella Queens.

Mais ces imprégnations multiples, ces échanges multiformes seront interprétés en d'autres termes, qui mobilisent une triple référence, à l'Afrique, aux Amériques noires et à une « communauté diasporique afro-américaine ». Ces superpositions permettent à la *champeta* de concilier les contraires : rupture et continuité, tradition et modernité, local et global. Il n'est en effet pas inutile de rappeler que la musique est considérée, en Colombie, comme une des expressions les plus directes des différences qui constituent la nation colombienne. Identifiée aux côtes Caraïbe et

<sup>3</sup> Village de noirs marrons, Palenque de San Basilio est aujourd'hui considéré, après un processus d'ethnisation mené par quelques leaders vivant à Cartagena et Barranquilla, comme la terre africaine de Colombie, dans le nouveau contexte ouvert par l'adoption de politiques multiculturelles à partir de 1991 (Escalante, 1979 ; Cunin, 2000 ; Cassiani, 2003).

<sup>4</sup> Créé en 1982 par Antonio Escobar et Francisco Onis, largement influencés par le développement de la *world music* et par la mise en valeur de la Caraïbe, le Festival, aujourd'hui disparu, a sans doute joué un rôle fondamental, à côté des radios locales, dans l'émergence d'une génération de chanteurs et l'accoutumance d'un public local aux musiques africaines modernes. Voir Pacini Hernandez, 1993b.

Pacifique, la « musique noire » fait l'objet d'un consensus non problématique, bien avant l'affirmation officielle du multiculturalisme, en 1991. L'association, posée comme allant de soi, entre le « noir » et la musique est un savant mélange de naturalisation de la culture et de référence à une Afrique inventée, qui reconnaît l'autre tout en lui assignant une place circonscrite et un statut jugé inférieur, en le renvoyant à la périphérie géographique et culturelle de la nation colombienne. Mieux même : l'acceptation de la « musique noire » est utilisée par les habitants de l'intérieur andin, seuls porteurs légitimes de l'identité nationale, comme une marque de différenciation et, plus récemment, dans tout le pays, comme une « preuve » du nouveau visage multiculturel de la nation (Wade, 2002). Les musiques populaires et traditionnelles, voire folkloriques, des côtes Pacifique (*bambuco*, *chirimía*, *currulao*) et Caraïbe (*cumbia*, *mapalé*, *porro*) ne posent donc pas problème, satisfont aux attentes de normalité, dans une logique de mise en avant d'une authenticité identitaire africaine supposée ou dans une perspective de légitimation d'une relation hiérarchique entre la côte et l'intérieur. Ce n'est pas le cas de la *champeta*. Venue d'ailleurs, elle ne correspond pas à l'image traditionnelle de la « musique noire » : le tambour est remplacé par la boîte à rythmes, le souvenir de l'esclavage ou du marronnage par le récit de la vie quotidienne, les danses bien orchestrées par des démonstrations sexuelles sans équivoque, le costume folklorique par les Nike et le jean tombant, la salle de spectacle par le terrain vague. Difficile, en effet, d'exhiber des « preuves » d'une continuité culturelle ou de survivances africaines quand les rythmes ont été importés dans les années 1970, quand les modes de production ont été inventés dans les années 1980, quand la diffusion se fait à partir du *picó*, emprunté à la salsa<sup>5</sup>. Dès lors, les protagonistes de la *champeta* vont s'attacher à rendre acceptable cette trahison des valeurs traditionnelles de la « musique noire » en cherchant à recréer une double continuité, avec l'Afrique – gage d'une authenticité perçue comme immédiate et incontestable – et l'Amérique noire – en particulier le village de Palenque de San Basilio d'où sont originaires certains des premiers chanteurs de *champeta* –, tout en inventant un imaginaire transnational afro-américain dans lequel s'inscrirait la *champeta*.

Le mythe du marin – d'ailleurs présent dans de nombreux discours sur la musique – est ainsi mobilisé, qui permet d'établir une relation directe entre Afrique et Amérique. On retrouve ici la figure du bateau telle que Gilroy la développe pour qualifier l'Atlantique noire, bateau qui serait aujourd'hui remplacé par la musique. « Les bateaux sont peut-être restés les moyens de communication panafricaine les plus importants avant l'apparition du disque de longue durée » (Linebaugh cité par Gilroy, 2003 : 31). Mais ces retrouvailles sont bien souvent présentées sur le mode de la contagion, telle une épidémie, qui place la *champeta* dans une logique biologisante. En effet, face aux expressions culturelles traditionnelles, apparaît une nouvelle « musique noire », *champeta* en tête<sup>6</sup>, qui rompt le cadre habituel de la représentation de l'altérité culturelle. Car, en Colombie, et en Amérique latine en général, le « noir » est accepté tant qu'il reste à la place qui lui a été assignée, tant qu'il incarne cette touche exotique et sauvage d'un pays qui s'inscrit dans une logique de blanchiment (Wade, 1997 ; Mosquera, Pardo, Hoffmann, 2002). A Cartagena, principal port d'entrée des esclaves de ce qui fut la Nouvelle Grenade, malgré l'abolition de l'esclavage, malgré l'adoption d'un régime républicain, malgré l'affirmation du caractère multiculturel de la nation, ordres social et racial continuent à se superposer et le « noir » incarne les échelons inférieurs de la hiérarchie sociale, économique, culturelle. Or, avec la *champeta*, le modèle d'acceptation de la différence ne fonctionne plus, la « musique noire » ne correspond plus au paradigme folklorique, mélange d'intégration et de discrimination. L'étiquetage racial évite alors toute confrontation avec une culture urbaine populaire en la transformant en une pratique ontologiquement distincte, décrite en termes biologiques (mouvements corporels, sexualité, contacts physiques). Si les musiques traditionnelles apparaissent comme une concession faite au lointain souvenir de l'héritage africain, dont la réduction à la seule expression culturelle évite toute interprétation politique, la *champeta* est,

<sup>5</sup> Dans le même temps, les analystes de la *champeta*, journalistes et chercheurs en tête, s'évertuent à présenter les pratiques associées à la *champeta* comme autant de traits culturels africains : les *picós* sont comparés à des tambours, les danseurs à des tribus urbaines, le caractère rebelle à la résistance des noirs marrons, etc.

<sup>6</sup> Voir également le phénomène du rap à Cali.

elle, perçue sur le mode de la menace. La « musique noire » tend ainsi à être appréhendée comme l'expression de l'essence du groupe – étendu de l'Afrique à l'Amérique – qui l'a produite, dans une superposition ambiguë de registres, culturel et biologique, superposition mobilisée par les détracteurs de la *champeta*, mais aussi par ses partisans lorsqu'ils visent à accréditer une continuité et une authenticité parfois difficilement concevables en termes culturels. Dans le même temps, les principaux acteurs de la *champeta* (chanteurs, producteurs locaux, public, amateurs) se refusent à entrer dans une logique raciale ou ethnique (à la différence, par exemple, du *reggae*), reproduisant le processus dominant d'évitement des qualifications raciales ou ethniques jugées problématiques (Cunin, 2004). La *champeta* apparaît ainsi comme un instrument de promotion et de reconnaissance sociales, d'acquisition d'un statut valorisé mais sans pour autant changer d'univers de référence ou remettre en cause l'ordre socio-racial. C'est bien ce qu'analyse Michel Agier dans le cas du carnaval de Salvador de Bahia : « ce n'est pas tant "la fidélité au passé" qui provoque les réinventions africanistes d'aujourd'hui parmi quelques hommes et femmes de Liberdade, que la nécessité pour les noirs de Bahia de se faire eux-mêmes leur promotion sociale et idéologique : l'africanisme ne dépend pas d'un lien direct avec l'Afrique, il est devenu un instrument de positionnement social moderne » (Agier, 2000 : 197). Ce qui n'empêche pas, bien au contraire, les entrepreneurs culturels, Humberto, Manrebo, Lucas, de mettre en avant la relation à l'Afrique, aux Amériques noires ou à une diaspora afro, de façon d'autant plus autonome et fluctuante que les acteurs eux-mêmes ne se reconnaissent qu'avec réticence dans ces catégories. A travers leurs discours et leurs pratiques, ils dessinent les traits multiples et fluctuants de cet univers identitaire noir.

## **2. Humberto, de l'Afrique à Cartagena**

Blanc d'origine *paisa* (région du café, au cœur du développement économique du pays), affichant ouvertement son homosexualité dans un pays où le sujet est encore tabou, vivant – modestement – dans le quartier touristique et résidentiel de Laguito, Humberto détonne dans le petit monde de la *champeta*, dans lequel il joue un rôle de tête pensante, d'initiateur de nouveaux projets, de dénicheur de talents. Sous le label *Castillo Records*, il produit quelques disques qui oscillent entre reprise, en version électronique, de vieux standards de musique africaine et diffusion de la dernière invention de la musique caribéenne, le *reggaeton*. Surtout, Humberto s'associe à un producteur local, Yamiro Marin, dont on dit qu'il fut vendeur de sacs en plastique dans les rues avant de devenir, sous le nom de *El Rey*<sup>7</sup> (Le Roi), le principal producteur de *champeta* de Cartagena. Au tournant des années 1980-90, Humberto et Yamiro sont parmi les premiers à se rendre à Paris et à Londres, pour acheter de la musique africaine qu'ils diffuseront ensuite à Cartagena, en transformant les noms des chansons et en cachant leur origine. Puis, face aux coûts et aux difficultés du voyage en Europe, ils auront l'idée de copier, à Cartagena, les rythmes venus d'Afrique, en leur rajoutant des textes en espagnol. La *champeta* est née, qui va gagner rapidement tous les quartiers de la ville, sous la forme d'une musique urbaine et moderne unique en son genre. Comme le suggère Bob White, la musique afro-cubaine est devenue populaire au Congo parce qu'elle permettait une forme de cosmopolitisme urbain que n'autorisaient pas les modèles européens circulant dans l'ancienne colonie belge (White, 2002a : 663). De même la *champeta* rend accessible une certaine modernité à une population qui ne se reconnaît pas dans le modèle nord-américain et andin que lui offrent la ville et le pays.

C'est ce processus de déterritorialisation/reterritorialisation que j'étudierai ici à travers le personnage d'Humberto, du piratage de la musique africaine amenée d'Europe à l'émergence d'une musique originale, avec ses stars locales, ses moyens de diffusion alternatifs, ses petits producteurs indépendants. Avec Humberto, la *música africana*, cette nébuleuse musicale regroupant un

---

<sup>7</sup> *El Rey* est aujourd'hui une entreprise familiale aux multiples visages : maison de production (40 albums sortis à ce jour), point de vente au marché Bazaruto, *picó* se déplaçant dans la ville et les villages environnants, DJ le plus célèbre de Cartagena (*El Chawala*).

ensemble hétérogène de musiques venues de tout le continent africain, devient *champeta*, genre musical nouveau, fortement lié à la ville de Cartagena<sup>8</sup>. Bref, elle se relocalise, reprenant certaines pratiques musicales, sociales ou économiques de la ville, en adaptant d'autres, inventant, surtout, son propre univers. Entre technologies, marchés et imaginaires, la *champeta* incarne ce « profond paradoxe que nous présente fréquemment la musique : celui de situer le terrain des identifications sur le terrain commercial » (Ochoa, 1998 : 175).

## 2. 1. De la música africana à la champeta : processus de reterritorialisation

Par l'intermédiaire d'Humberto, la *música africana*, la musique venue d'ailleurs, ayant circulé, d'une façon qui reste parfois bien mystérieuse, entre Afrique, Europe et Caraïbe, s'ancre à Cartagena. Et cette relocalisation passe par l'adoption et la transformation de pratiques et de représentations propres à la ville. Pratiques et représentations qui sont elles-mêmes traversées par la référence, caractéristique de toute société post-esclavagiste, à une Afrique plus souvent imaginée que réelle. C'est bien parce que le processus de relocalisation d'une musique venue d'ailleurs ne s'effectue pas dans un lieu neutre, vierge de tout discours sur l'Afrique, que le statut de la *champeta* est ambigu : innovation radicale, elle tend pourtant à s'inscrire dans une continuité, définie biologiquement plus que culturellement.

Humberto est un des principaux artisans de cette appropriation du global par le local, de la transformation de la *música africana* en pratiques adaptées au marché de Cartagena, de son adaptation pour qu'elle ait un sens aux yeux des habitants de la ville. Revenons tout d'abord quelques années en arrière, lorsque Humberto se rend à Paris, à Londres et même en Afrique du Sud pour acheter de la musique africaine. Il ignore alors complètement la vague émergente de l'*Afropop* qui va inonder les marchés occidentaux, pour partir à la recherche de 33 tours des années 1950-80, incarnant une certaine modernité africaine (indépendances, urbanisation). Peu importe alors que ces disques soient stockés, depuis longtemps déjà, dans des cartons et que les vendeurs du quartier de Château Rouge, à Paris, regardent avec étonnement ce colombien venu acheter des centaines de disques qui n'intéressent plus personne. Étonnement qui laissera d'ailleurs place à un certain agacement puisque la musique est copiée et diffusée en Colombie sans qu'aucun droit d'auteur ne soit versé aux artistes et producteurs africains. Car, de retour à Cartagena, l'origine des 33 tours est cachée, les pochettes disparaissent, les étiquettes des disques sont systématiquement arrachées, les chansons renommées – autant de procédés qui interdisent une recherche, autre que musicologique, portant sur les musiques qui ont donné naissance à la *champeta*<sup>9</sup> –. Les morceaux africains deviennent des *exclusivos*, des exclusivités, dont le propriétaire va garder le monopole pendant 15 jours, un mois, six mois parfois, avant de les diffuser aux radios et de les commercialiser. L'univers de la *champeta* naît de cet accès limité au marché de la musique africaine et des stratégies de contournement qu'il provoque : le système des *exclusivos* transforme un obstacle en avantage, lui-même à l'origine de la forme prise par la production et la diffusion locales, qui relanceront et élargiront le marché, tout en conservant une structure oligopolistique et en fonctionnant sur une pénurie entretenue. L'élément clef du système qui se met progressivement en place est le *picó*, énorme *sound-system* renvoyant aux *dance-halls* jamaïcains, mais dont il faut souligner qu'il fut présent à Cartagena (et sur la côte Caraïbe colombienne), depuis les années 1950, en tant que principal vecteur de diffusion d'une autre musique, la *salsa*. Loin de lier directement la *champeta* aux « musiques noires » modernes comme le *reggae* mais aussi le *hip-hop* ou le *rap*, le *picó* inscrit la *champeta* dans des pratiques musicales locales plus anciennes, dont le lien avec la culture afrocaribéenne est diffus et flou. Le succès de la *champeta* ne se mesurera désormais pas tant aux chiffres de vente qu'au nombre de personnes qui suivent un *picó*, dans ses déplacements en ville et dans les villages environnants.

<sup>8</sup> Même si la *música africana* reste présente à Cartagena (grâce à l'engouement de certains fidèles parmi lesquels Humberto), elle est désormais tout à fait marginale en termes de production et de diffusion.

<sup>9</sup> Deborah Pacini Hernandez souligne que, dans la Caraïbe hispanophone à laquelle elle s'intéresse, les emprunts musicaux sont rarement mentionnés (Pacini Hernandez, 1993b : 63).

Surtout, la *champeta*, lorsqu'elle s'inscrit dans les relations sociales de Cartagena, reproduit et exacerbe la marginalisation et l'exclusion du « noir » caractéristiques de la ville. La *champeta* nous montre le processus de désignation raciale d'une culture populaire. Sans doute la *champeta*rompt-elle avec un certain nombre de normes (sociales, artistiques, sonores, etc.) implicites à Cartagena et inspirées du modèle de l'élite de la ville. En célébrant le corps, la sexualité, le désordre, la *champeta* inverserait ainsi l'ordre des valeurs, se plaçant du côté du sauvage contre le civilisé, du naturel contre le culturel, du « noir » contre le « blanc ». La rupture de la convention d'évitement de la question raciale (Cunin, 2004), dominante à Cartagena, dont seraient responsables les protagonistes du monde *champetúo*<sup>10</sup>, est ainsi avancée comme une justification de l'exclusion de la musique et de ses acteurs. Mais dans les provocations propres à une contre-culture populaire, les évocations raciales et/ou ethniques sont absentes des chansons, des discours, du langage quotidien. La saillance raciale est, bien plutôt, le résultat d'une qualification extérieure, qui mobilise la catégorie « noir » pour justifier le rejet de cette musique. Aussi bien la désignation raciale des *champetúos* semble-t-elle répondre avant tout à une logique d'étiquetage de la déviance plus qu'à une volonté délibérée de rompre l'évitement. Si la *champeta* dérange, si elle inquiète aussi nombre d'habitants des secteurs populaires, c'est parce qu'elle constitue une menace de qualification raciale des acteurs. Reconnaître sa proximité avec cette musique passe pour une acceptation de l'appartenance à la catégorie « noir » ; d'où les comportements ambigus de la plupart des chanteurs se revendiquant d'une « musique noire » tout en essayant d'échapper à la désignation raciale. C'est donc l'exclusion de la *champeta* des modes de production et de diffusion habituels qui provoque l'émergence d'un système basé sur l'innovation, l'informalité et la mobilité, adapté aux contraintes du marché local. Les chanteurs n'enregistrent généralement que quelques morceaux, les arrangeurs (guitaristes, ingénieurs du son) composent la musique, la durée de vie d'un CD ne dépasse pas un mois, le *picó* se déplace d'un quartier à un autre. Les chansons d'origine africaine sont rebaptisées en fonction de la récurrence d'un son : *Tres golpes* (trois coups), *La flauta* (la flûte), *La policia* (le policier, du fait de la présence d'un bruit de sifflet). La danse devient un mélange de combinaisons inspirées du folklore local, des présentations des danseurs africains invités lors du *Festival de Música del Caribe* et des vidéos venues des Etats-Unis et d'Europe. La *champeta* n'a ainsi pu se développer que par la connaissance fine, de Humberto et de quelque autres, de la demande locale et du mode de production possible. Ironie du sort, les pirates d'hier sont aujourd'hui victimes du piratage généralisé des CD – parfois même avant leur sortie – et de la mise en place d'un nouveau système de diffusion parallèle.

## 2. 2. Définition de la *champeta* et rapport à l'Afrique

Tant dans ses écrits que dans ses propos, Humberto témoigne d'une impressionnante connaissance de la musique africaine et d'une volonté pédagogique affirmée, comme si l'histoire de la *champeta*, pourtant si récente et confuse, devait s'écrire – et devenir auto-légitimante – au moment même où la musique s'invente. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il conçoit sa relation avec moi : je lui donne l'occasion de transmettre son savoir. Dans une série de textes au nom significatif, « la Bibliothèque Historique de la *Champeta* » (*la Biblioteca Histórica de la Champeta*), il revient sur l'origine de la *champeta*, ses influences musicales, ses principaux acteurs, etc. et accorde une grande place au lien à l'Afrique. Les premiers succès de la fin des années 1980 sont ainsi associés « au rythme africain qui ne fait que confirmer les racines africaines d'un peuple avide de retrouver, grâce aux percussions africaines, ce sang qui bout dans ses veines ». Car la région de la côte « s'identifie complètement à la musique africaine, incarnation des racines africaines qui prédisposent tout un peuple à profiter de cette nouvelle ère de la *champeta* ». Précisons d'ailleurs que la *champeta* s'est, pendant un temps, appelée « *terapia* », renvoyant à une sorte de renaissance culturelle et identitaire, qui correspondait aussi à une stratégie d'euphémisation du stigmaté associé à la *champeta*. Les propos d'Humberto montrent à quel point la confusion du culturel et du biologique permet

<sup>10</sup> Nom donné aux chanteurs et amateurs de *champeta*.

d'expliquer la naissance de la *champeta* sur le mode de la renaissance, inscrite dans une sorte de continuité racialisée. De fait, Humberto situe explicitement son rôle au moment où la *música africana* est introduite en Colombie et se transforme en *champeta*. Or ce double processus d'importation et d'invention, loin d'être perçu comme une rupture, apparaît dans une logique de continuité : la *champeta* ne serait que le réveil d'une musique et d'une danse cachées par l'homogénéisation liée à l'esclavage, la colonisation et la République. On retrouve dans son discours cette logique de rétention, largement étudiée par ailleurs, de traits africains occultés par la culture dominante. Dès lors, au-delà de son expression culturelle, la *champeta* acquiert une dimension politique : elle incarne une forme de libération bien plus forte et effective que la libération de l'esclavage. On voit bien là le paradoxe : la *champeta*, qui émerge dans les années 1970-80 d'un formidable mouvement de va-et-vient entre l'Afrique, l'Europe et la Caraïbe, est présentée comme si elle avait toujours été là, comme si elle était « native » de la région, « autochtone », pour reprendre les termes d'Humberto. En définitive, la relocalisation n'en serait pas véritablement une puisque la *champeta* n'aurait fait que renaître de ses cendres. Aussi la mise en avant d'une filiation emprunte-t-elle la voie de la racialisation, contribuant ainsi à la naturalisation d'une pratique culturelle tout en alimentant le processus d'étiquetage racial destiné à priver la *champeta* de toute valeur. Cette communauté, construite sur le mode de la frontière infranchissable – puisque définie biologiquement – entre « nous » et « les autres », explique ainsi le succès de la *champeta* en dépit de la relégation dont elle a fait l'objet.

### 2. 3. *L'impossible ancrage national*

En 2001, Sony lança un CD de *champeta* au titre significatif : « La *champeta* a pris la Colombie »<sup>11</sup>. Diffusé à l'échelle nationale, largement commercialisé, ce disque marque un tournant, celui de la diffusion de la *champeta* à l'échelle nationale. A Bogotá, de nombreuses discothèques accordent alors une large partie de leur programmation à la *champeta*, des cours de danse apparaissent, des groupes se forment, la musique est présente sur les ondes des radios et dans les magasins, des étudiants choisissent d'y consacrer leur mémoire de fin d'études. De fait, la *champeta* correspond parfaitement au nouveau visage multiculturel de la Colombie. A ce titre, il faut souligner le rôle joué par l'ancienne Ministre de la Culture, Araceli Morales, dans ce processus de reconnaissance nationale. Originaire de Cartagena, c'est en tant que directrice de l'*Instituto Distrital de Cultura* de la ville que la « chica » Morales organisa, le 26 octobre 2000, la première présentation officielle de *champeta*, dans les rues du centre historique de Cartagena, jusqu'alors resté sourd aux appels de cette musique venue des quartiers populaires. Quelques semaines plus tard, le 12 décembre 2000, Araceli Morales, devenue entre-temps Ministre de la Culture, présida à l'organisation d'un événement similaire, à Bogotá, au théâtre Jorge Eliécer Gaítan. « La *champeta* a décoiffé Bogotá » pouvait-on entendre alors. De fait cette « prise » de Bogotá était pensée comme une revanche de la périphérie sur le centre, du dominé sur le dominant, du « noir » sur le « blanc ».

Pourtant l'acceptation et même la valorisation de la *champeta* resteront limitées ; très vite, son succès s'essouffle, les maisons de disque s'en détournent, les producteurs passent à de nouveaux rythmes. Le caractère éphémère de cette apparition sur la scène nationale montre à quel point la *champeta* répond à une demande et s'inscrit dans des pratiques localisées. Car les trois CD produits par Sony<sup>12</sup>, en jouant avec l'imaginaire national du « noir » exotique et sensuel, en présentant sur les pochettes des couples noirs, dansant enlacés, presque nus, ont généralement choqué le public de Cartagena, peu habitué à une telle mise en scène racialisante. De même, les livrets d'accompagnement, à l'intérieur des CD, expliquent les pas de danse dans une logique pédagogique

<sup>11</sup> *La champeta se tomó a Colombia*, Sony Music Entertainment, 2001.

<sup>12</sup> Il faut bien entendu souligner la dimension internationale de ces disques produits par Sony, tout en rappelant que c'est une antenne nationale (à Bogotá pour la Colombie) qui est à l'origine de l'enregistrement et de la diffusion de la *champeta*. Les trois CD ont connu une chute rapide de leur vente : 60.000 pour le premier, 30.000 pour le deuxième, un chiffre insignifiant pour le troisième (entretien avec le responsable des ventes de Sony Colombie, 10 septembre 2003).

proche de la *world music* que l'on ne trouve jamais dans les productions de Cartagena, réduites à leur plus simple expression. En outre, les chansons enregistrées sur ces compilations reprennent des titres déjà diffusés à Cartagena, tout en les adaptant aux attentes supposées du marché national. Jimmy, animateur vedette de *Rumba Estereo*, une des radios de la ville, n'est pas dupe : « Sony a transformé la musique de Cartagena en introduisant des instruments nouveaux, des tambours, pour faire folklorique, en diminuant le break, le boom, boom, boom. Elle est devenue plus stylée mais ce n'est pas ce qu'aime l'amateur de *champeta* »<sup>13</sup>. De fait, le cycle de production (trois CD en deux ans alors qu'un nouveau CD sort chaque mois à Cartagena), la « starisation » des chanteurs (marketing tous azimuts, un CD entier consacré à un seul artiste, *El Sayayin*, quand le *turn over* est extrêmement fort à Cartagena et que les albums sont toujours des compilations) rendent compte de ce décalage entre attentes nationale et locale. Ajoutons enfin que c'est précisément lorsqu'elle insiste sur sa dimension africaine (introduction du tambour, livrets rappelant le lien avec l'Afrique) et les stéréotypes qui lui sont associés (danse, sensualité), pour essayer de conquérir le marché national, que la *champeta* s'écarte des normes et des goûts des habitants de Cartagena. Aussi bien cette rapide incursion de la *champeta* sur la scène nationale est-elle très certainement révélatrice de l'incompréhension persistante entre l'intérieur andin et la côte Caraïbe, repérée par les historiens dès l'indépendance et la première ébauche de cette « communauté nationale imaginée » (Múnera, 2005). Alors que la nation ne peut penser sa frontière caribéenne que sur le mode de l'exotisme et de la sensualité, le processus d'esthétisation et de folklorisation de la *champeta*, l'imposition de normes musicales adaptées au marché national, ont conduit chanteurs et producteurs à se replier sur la dimension locale, tout en dénonçant ce phénomène d'appropriation et de transformation.

### **3. Manrebo : de Cartagena au reste du monde**

Manrebo accueille ses interlocuteurs dans son bureau du secrétariat d'éducation de la mairie de Cartagena ; s'il y gère le programme « Cartagena bilingue », il est plus fréquent d'y croiser des chanteurs ou amateurs de *champeta* que des professeurs d'anglais. Car ce poste lui offre une stabilité financière rare dans le milieu de la *champeta* tout en lui apportant des ressources matérielles (local, ordinateur) et en lui assurant des contacts directs avec les responsables de l'administration de la ville. Un dossier volumineux s'impose sur ses étagères, il est rempli de coupures de presse sur la *champeta*, de couvertures d'albums, d'affiches de concerts ; les pages Web de son ordinateur s'ouvrent sur un site consacré à la musique afro-caribéenne. Il n'est pas facile de rencontrer Manrebo, encore moins de lui parler : systématiquement absent aux rendez-vous, il répond aux questions avec un œil rivé à son ordinateur, entre deux appels téléphoniques (sur son poste professionnel et sur son portable) et l'intrusion de nombreux visiteurs, collègues ou musiciens. C'est donc lui qui fixe les dates et les lieux de nos rencontres, mais aussi les sujets de nos entretiens. Entretiens qui ne sont d'ailleurs pas exempts d'une certaine instrumentalisation, Manrebo s'avérant très intéressé lorsqu'il voit en moi un contact possible vers d'éventuels organisateurs de festivals de musique en France et dans la Caraïbe francophone, moins disponible lorsqu'il se rend compte que mon champ d'action se limite au monde académique. Mais Manrebo sait aussi se montrer passionné par la mission qu'il s'est fixée, la diffusion de la *champeta*, sa promotion à un genre musical reconnu à l'échelle internationale. Et, pour l'accomplir, il a bien compris qu'il lui fallait également transformer l'image de la *champeta* à Cartagena. Seul des trois personnages à être mulâtre, rappelant son enfance dans les quartiers populaires de la ville, Manrebo joue sur une certaine complicité avec les musiciens et amateurs de *champeta*, le partage d'une même expérience de vie, le poids commun du racisme. Grâce à cette proximité entretenue, il est parvenu à se faire reconnaître dans son rôle d'intermédiaire, à la fois confident et porte-parole.

Manrebo a passé quelques années à New York où il est entré en contact avec la *world music* naissante. De retour à Cartagena, il devint responsable de plusieurs programmes de radio : il a ainsi

---

<sup>13</sup> Entretien, 11 août 2003.

eu une fonction essentielle dans le processus de diffusion et de légitimation de la *champeta*, à une époque où elle est encore largement stigmatisée. En la présentant comme une nouvelle musique afro-caribéenne, son objectif est de lui donner le titre de « musique du monde », qui apparaît dès lors, non comme genre musical, mais comme un terme marketing qui décrit le résultat de la rencontre entre le Nord et le Sud (Pacini Hernandez, 1993a). Il nous montre ainsi comment la *champeta* va passer de l'Afrique à la Caraïbe, avant de repartir, sous une forme exotisée et normalisée à la fois, à la conquête du reste du monde. Car la différenciation identitaire s'accompagne ici d'un processus simultané d'homogénéisation : au moment où une spécificité locale est mise en avant, voire produite pour l'extérieur, les *champerúos* sont invités à adopter un comportement et des pratiques répondant aux critères internationaux supposés de « bonne musique ».

### 3. 1. De l'Afrique à la Caraïbe

« Ecoute-le ! Prends-le ! Du pur Medellín<sup>14</sup> de première ! Rrrrrrrumba de la Caraïbe, le programme qui rend tout le monde fou ! Carrrrrrtagenaaaaa. Le shampoing musical de la Carrrrrrraïbe ». Le présentateur vedette de la radio locale *Rumba Estereo*<sup>15</sup> ouvre son émission hebdomadaire consacrée à la musique africaine et caribéenne<sup>16</sup>. A ses côtés, Manrebo intervient entre deux morceaux pour donner des informations sur les groupes, leur origine, leur histoire, dans un discours aussi militant que pédagogique. « Amis des quartiers de Cartagena, il faut que nous défendions cette culture qui est la notre, que nous portons tous en nous-mêmes, qui est notre africanité. C'est l'idiosyncrasie de notre Caraïbe »<sup>17</sup>. Laissons la parole à Manrebo lorsqu'il raconte son parcours radiophonique, qui est aussi celui de l'évolution de la *champeta*. « Le premier programme que j'ai fait en Colombie, il y a plus de dix ans, s'appelait *Soweto African Beat*. On ne parlait alors que de *música africana*. C'était la musique que ramenaient les gens qui voyageaient, les marins, un ami à New York m'en envoyait. Ce fut un programme révolutionnaire à Cartagena. Il a eu beaucoup de succès, parce que personne à la radio n'avait connaissance de cette musique. Ensuite j'ai voyagé aux Etats-Unis. J'étais déjà attiré par la musique africaine. Je suis revenu au milieu des années 1980. A Cartagena, on écoutait déjà de la musique africaine, mais les gens ne connaissaient pas les noms, ils mettaient des noms en fonction de ce qu'ils entendaient, ça sonnait français. J'ai fait une proposition à une autre radio pour un programme qui s'appelait *Farandula Caribe*, pour faire la différence entre musiques africaine et caribéenne, pour que les gens le sachent. La *champeta*, c'est notre musique. C'est le seul mouvement musical national né dans les quartiers, par l'influence de la race, du Festival de Musique de la Caraïbe, l'influence extérieure de quelques producteurs et notre travail à la radio. Notre objectif était celui-ci, changer cette mauvaise image, montrer que cette musique n'était pas si mauvaise, si vulgaire, si méprisable »<sup>18</sup>.

Avec l'ancrage dans la Caraïbe, c'est le statut même de la musique qui se modifie<sup>19</sup>. La *champeta* devient la nouvelle musique caribéenne de Colombie, capable de rivaliser avec le *reggae*, le *compas* ou le *merengue*, l'expression d'un multiculturalisme à la différenciation apaisée. Parce que la Caraïbe offre un espace au sein duquel la variété et la diversité sont non seulement reconnues, mais aussi facteur de promotion et de valorisation sur le plan national et international, la mère-Afrique

<sup>14</sup> Célèbre marque de rhum.

<sup>15</sup> Précisons que, en Colombie, le terme *rumba* ne renvoie pas à la musique populaire à Kinshasa et Brazzaville dans les années 1940-60 (ni à la musique cubaine), mais désigne plus généralement la fête.

<sup>16</sup> Fait révélateur, la *champeta* ne fait désormais plus l'objet d'émissions spécifiques sur les radios, une fois par semaine, comme c'était encore le cas jusqu'en 1998, mais est programmée tout au long de la journée, au même titre que les musiques les plus populaires de la côte (*vallenato*, *salsa*, *merengue*).

<sup>17</sup> *Rumba Estereo*, 24 janvier 1998.

<sup>18</sup> Entretien, 7 septembre 1999.

<sup>19</sup> Rappelons que, au même moment, la *champeta* change, pour quelques temps seulement, d'appellation et devient *terapia* : sans que l'on sache très bien d'où vient le terme, ni à qui en attribuer la paternité, on ne peut ignorer le choix du mot, qui renvoie à une thérapie aussi physique que morale. Dans le même temps, son caractère socialement convenable s'accompagne de l'identification à un « noir » de plus en plus pâle.

s'est transformée en sœur-Caraïbe, la *música africana* en musique afro-caribéenne. C'est en cela qu'agit la caribéanité : elle permet de passer de l'antagonisme racial à la multiplicité, de la polarisation à l'harmonie. Bref, du noir et blanc à la couleur. Sans que celle-ci soit désormais dangereuse ou conflictuelle.

### 3. 2. *S'inscrire dans un marché global*

Mais Manrebo ne s'arrête pas là. La volonté de se hisser sur la scène internationale répond à une stratégie individuelle dont il est bien conscient. « Au niveau local, il y a déjà du monde, je ne veux pas entrer en compétition avec eux. Le marché colombien est très petit, je préfère aller sur le marché qui reste à conquérir »<sup>20</sup>. Quels éléments de la *champeta* met-il en avant ? Quelle image de Cartagena est-elle présentée à l'extérieur ? Comment le local est-il adapté et transformé pour satisfaire aux goûts supposés des consommateurs du reste du monde ? Pour Manrebo, la réponse est simple : la valeur ajoutée de la *champeta*, c'est la présence de l'Afrique en Amérique. Il vise à utiliser – et produire – une image stéréotypée de la *champeta* qui correspondrait aux attentes supposées d'un public en quête d'une *world music* qui serait un mélange d'« authenticité » ethnique et d'exotisme culturel. Il présente ainsi comme authentique ce qui est localement perçu comme une musique moderne, en rupture avec le folklore traditionnel. « C'est une musique avec un héritage africain, j'ai choisi ce créneau, celui de la musique afro-caribéenne. Il y a bien des blancs dans le groupe, mais ce ne sont pas les chanteurs. La *champeta* plaît du fait de son héritage africain. En Europe, les gens sont très blancs, mais ils aiment les gens d'ici, qui ne sont pas si clairs de peau. Ils adorent les *rastas*. Moi aussi je fais de la recherche, je cherche ce qui aura le plus d'impact là-bas, ce qui plaît dans les festivals. En Europe, la présence africaine en Amérique attire beaucoup »<sup>21</sup>.

Manrebo crée alors un groupe, le *Champeta All Stars*, dont le nom trahit bien évidemment l'inspiration, celle de la célèbre *Fania All Stars*, au succès international largement reconnu. Les chanteurs qui le composent (Louis Tower, Mister Boogaloo, Elio Boom) sont noirs ; un spectacle collectif avec musiciens et danseuses en tenue de scène est créé. Le *Champeta All Stars* s'est ainsi produit au Festival Afrocaribéen de Veracruz, après avoir fait une tournée dans toute l'Europe : participation, durant l'été 2002, aux « rencontres des Cartagenas du monde » en Espagne, au Markt Rock de Louvain en Belgique et à l'Antilliaanse Feesten en Hollande. A entendre Manrebo, le succès de ces premiers concerts internationaux fut complet (« c'était de la folie, les gens ont dansé toute la nuit ») ; quant au retour à Cartagena, il consacre une reconnaissance jamais obtenue auparavant. Le président colombien, Alvaro Uribe, accueille ainsi Manrebo et son groupe par une lettre de félicitations venant saluer « la tournée triomphale » au Mexique et en Europe. *Pa'lante*, le périodique d'information de la mairie de Cartagena, consacre une grande partie de son édition de septembre 2002 (n°8) au succès de la *champeta* en Europe et réaffirme le soutien de l'administration municipale à ce mouvement de conquête des marchés internationaux – ce qui n'empêchera d'ailleurs pas la même administration de participer à la stigmatisation, voire à l'interdiction, de la *champeta* au niveau local –. Dans un article signé Manrebo, « l'explosion » de la *champeta* en Europe rend compte de « l'honneur » de représenter Cartagena et apparaît même comme un signe de « colombianité ». Le public mexicain et européen, captivé, a ainsi assisté à la « naissance d'un règne qui va durer très longtemps et qui élèvera Cartagena dans le contexte mondial, pour la convertir en une ville attirante, grâce au rythme musical qui lui fera retrouver son importance et son image »<sup>22</sup>.

On voit ainsi comment, pour s'ajuster à un imaginaire international supposé, Manrebo met en avant une différence commercialisable au Nord en activant des clichés qui correspondraient aux attentes globales. Cette auto-exotisation de la *champeta* agit comme un gage d'authenticité à l'extérieur et produit un « autre décontextualisé » (Ochoa, 1998 : 176) qui s'appuie sur l'invention d'une identité

<sup>20</sup> Entretien, 1<sup>er</sup> août 2003.

<sup>21</sup> Entretien, 1<sup>er</sup> août 2003.

<sup>22</sup> *Pa'lante*, n°8, septembre 2002.

locale. Et est immédiatement récupéré par les autorités de la ville, qui voient dans cette décontextualisation l'opportunité de promouvoir la musique sur la scène internationale, tout en l'ignorant au niveau local. Ou, plus récemment, en contribuant à sa normalisation et à sa banalisation.

### 3. 3. *Professionnalisme et citoyenneté : le nouveau visage de la champeta à Cartagena*

Cette stratégie commerciale planétaire ne tend pas seulement à produire une nouvelle musique qui correspondrait aux attentes d'un public transnational, elle passe également par une transformation des pratiques locales, permettant de répondre aux critères supposés de bonne musique (Guilbault, 1993). Informelle, brouillonne, instable, insaisissable, la *champeta* doit désormais devenir consensuelle et monolithique. Perdre sa connotation raciale problématique tout en affirmant sa référence à une Afrique mythifiée. Manrebo crée une corporation, *Champeta Criolla Internacional*, associée à un site Internet (<http://champetacriolla.8M.com/historia.html>) qui inscrit cette initiative dans la logique de mise en relation du local et du global. Sa mission : « diffuser le genre musical de la *champeta* [...] en connectant les productions artistiques des quartiers populaires de Cartagena avec le reste du monde ». Manrebo s'appuie alors sur la fondation *Dale la Mano a Tu Hermano* (Donne la Main à ton Frère) afin de donner une assise pédagogique à son projet. Celle-ci travaille en effet « en faveur de la protection de la famille en réveillant le maître, le savant, le serviteur dormant dans chaque être humain, en donnant force aux talents ordinaires généralement sous-évalués par ceux qui les possèdent »<sup>23</sup>. Concernant plus spécifiquement la *champeta*, l'accent est mis sur l'amélioration des apports artistiques, sur l'enseignement de l'histoire de la musique, sur la formation des chanteurs. Car il faut être capable de rivaliser avec les artistes internationaux : « ils se croient célèbres et ils ne se forment pas. Mais leurs disques ne durent qu'un mois, ils ne sont pas connus à l'extérieur de Cartagena. Ils doivent se professionnaliser, sinon la *champeta* ne deviendra jamais un processus national et international. Nous avons fait venir des artistes internationaux pour qu'ils prennent exemple sur eux. C'est pour cela qu'ils ont été stigmatisés, parce qu'ils n'étaient pas formés »<sup>24</sup>. En d'autres termes, certaines spécificités du marché local de la *champeta* (*turn over* des chanteurs, durée de vie très courte des CD) apparaissent désormais comme des obstacles au développement futur de la musique. Mieux même : les chanteurs seraient seuls responsables de la mauvaise réputation de la *champeta* et de sa difficile acceptation.

Reprenant par ailleurs le modèle du défunt Festival de Musique de la Caraïbe, unique scène ouverte aux musiques africaines et caribéennes durant près de quinze ans, Manrebo dessine les contours d'un Festival Afrocaribéen de Musique Champeta, qui s'appuierait sur une Journée Mondiale de la Champeta. Cette mondialisation empruntera néanmoins, au grand damne de Manrebo et des amateurs de *champeta*, un chemin plus classique : le festival, prévu les 29 et 30 août 2003, fut annulé pour permettre le tournage, dans le centre historique où devaient avoir lieu les concerts, d'une publicité vantant une marque de bière tchèque et destinée au marché nord-américain. Fait révélateur, le festival se transforme alors en forum, la musique laisse place à la parole, la danse à l'explication. Organisé de façon très officielle avec l'Institut de Patrimoine et de Culture de Cartagena, précédé des hymnes de la ville et du pays, le forum présente des objectifs citoyens rarement associés à la *champeta* : il s'agit en effet de réfléchir au « rôle de la *champeta* dans la culture citoyenne » et de « favoriser les processus culturels locaux, construire collectivement un projet de ville harmonieux, démocratique et viable ». Les musiciens sont ainsi appelés à corriger le contenu de leurs chansons, à supprimer les phrases jugées obscènes, à éviter les jeux de mots polémiques. Bref, à devenir de véritables professionnels et, au-delà, des citoyens modèles. La *champeta*, symbole de professionnalisme et de citoyenneté, porteuse du renouveau de la ville... Il n'est pas évident qu'une telle vision soit partagée des habitants de Cartagena, ni même de musiciens et amateurs de *champeta*.

<sup>23</sup> Brochure de présentation de l'association.

<sup>24</sup> Entretien avec le président de la fondation, 19 août 2003.

#### **4. Lucas : retour à Paris et invention d'un « copier-coller » musical**

S'auto-désignant « Super champeta man », « Ifa Man Original », Lucas joue sur un imaginaire afroaméricain globalisé, proche de l'afrocentrisme (Fauvelle-Aymar, 2002) – qui va du port des *dread locks* au poster de Malcom X, d'une campagne publicitaire utilisant la Jamaïque au succès du rap ou du hip-hop, du discours sur les réparations à l'association aux cultes afros – tout en alimentant cette nébuleuse, entre Paris et Cartagena. Car Lucas achète de la musique africaine à Paris pour l'envoyer à Cartagena, à Humberto et à d'autres. Grands connaisseurs de la production musicale africaine, les Colombiens qui lui passent commande ne s'intéressent généralement qu'à des disques anciens, retirés de la vente aujourd'hui. Lucas va les dénicher dans les boutiques du quartier africain, autour de Château-Rouge, où il habite lui-même. Un disque très recherché attendra parfois 600 dollars à la revente en Colombie mais, le plus souvent, Lucas ne gagne rien ou presque de ce commerce transatlantique informel et illégal, qui prend fréquemment la forme du troc entre un 33 tours de musique africaine des années 1980 et un CD des dernières créations de Cartagena. Mais Lucas est aussi DJ, réalisateur (il compte notamment deux reportages sur la musique à Cartagena et Palenque de San Basilio) et, surtout, producteur de *champeta* en France : après deux compilations reprenant les titres les plus en vogue à Cartagena, son dernier album nous fait entrer dans un genre nouveau, une sorte d'invention musicale planétaire se nourrissant, dans un studio parisien, de rythmes africains et caribéens.

Dans cette logique d'allers-retours, il faudrait étudier l'impact des CD de Lucas en Colombie ; ils n'ont en effet pas manqué de contribuer à la légitimation locale de la musique<sup>25</sup>. Je m'intéresserai néanmoins exclusivement aux activités de Lucas à Paris et à sa maison de disque « Palenque Records », qui va progressivement passer de la diffusion de la *champeta* en France à l'invention d'une musique que l'on qualifiera de globalisée plus que de *world music*. Invention dont il faut souligner à quel point la localisation dans une capitale occidentale est loin de signifier injection de capital et logique marketing, tant l'activité de Lucas se déploie à la marge des grands circuits de production et de distribution.

##### *4. 1. Quelle relocalisation de cette musique à Paris?*

Les disques de Lucas n'ont pas envahi le marché français, loin de là. Ils ont d'ailleurs bien du mal à trouver leur place, entre une « musique latine » assimilée à la *salsa*, au *son* ou au *merengue*, et une « musique africaine », qui diffuse, depuis longtemps déjà, les grands noms du *soukous*. Il s'agit donc de proposer une musique nouvelle qui renverrait à ces deux imaginaires déjà existant mais sans se superposer parfaitement à eux. De fait, comment est reçu cet hybride musical, ni tout à fait Afrique, ni tout à fait Amérique, en France ? Pour saisir une partie de ce mouvement de relocalisation de la *champeta* à Paris, je me suis tout d'abord intéressée aux discours sur la musique, aux réactions de différentes revues ayant consacré un article à la *champeta* ou un commentaire lors de la sortie d'un des CD produits par Lucas.

Dans les grands quotidiens nationaux, on retrouve des clivages sociaux et politiques allant bien au-delà de la musique, interprétée à la lumière des positions générales du journal. *Libération* (31 octobre-1er novembre 1998) insiste sur la logique de métissage propre à cette musique, amplifiant cette hybridation qui serait le symbole de la post-modernité : « les musiciens locaux se sont appropriés *soukous*, *highlife* ghanéen, *afro-beat* du Nigeria, *mbaqanga* des townships sud-africains pour donner naissance à la *champeta* [...] véhiculée par les *picós* (sound-systems à la jamaïcaine) et un embryon d'industrie du disque, la *champeta* s'appuie sur les guitares en boucle comme à Kinshasa ». Au contraire, *Le Figaro* (13 décembre 2001) s'effraie, quant à lui, de cette nouvelle mode musicale dans laquelle « l'emmêlement des cultures du monde [a] quelque chose d'un peu

---

<sup>25</sup> Le principal journal du pays titrait ainsi, à la sortie d'un des disques de Lucas, « le rythme de la *champeta* surprend Paris » (*El Tiempo*, 9 décembre 1998).

sauvage ».

Les revues musicales, notamment celles qui alimentent la vague actuelle de la *world music*, célèbrent cette nouvelle fusion, qui justifie d'ailleurs l'existence des revues spécialisées ; elles rivalisent de lyrisme pour réinventer une Colombie africanisée, où ne vivraient que des noirs marrons insoumis et fiers. Allant bien au-delà de ce que Humberto, Manrebo ou Lucas auraient osé inventer, elles présentent Benkos Biohó non seulement comme le chef des noirs marrons en fuite, fondateur du Palenque de San Basilio, ancien roi d'Afrique, mais comme le « Bolivar noir » de l'Amérique latine. La *champeta* « vient d'un lieu légendaire [marqué par] la souffrance infinie dans l'abîme des bateaux négriers et la rébellion des insoumis brisant les chaînes de la barbarie », la côte Caraïbe de la Colombie est « un petit coin d'Afrique », « la *champeta* explose, remplace la *salsa* et le *meringue* et, à l'aube du troisième millénaire, devient la musique N°1 en Colombie », « l'Afrique tout entière a débarqué dans le sillage des Nègres Marrons pour écrire le Nouveau testament de la musique afro-américaine » (*Vibration*, Hors Série n° 4, janvier-mars 2002). La surenchère de signes exotiques, la reconstruction hâtive de l'histoire, le discours de l'héroïsme et de la résistance créent ainsi un environnement social et culturel bien éloigné de celui qui accompagne la *champeta* à Cartagena. Ce n'est pas une musique locale qui est promue, mais bien plutôt un imaginaire afro-américain transnational qui est instrumentalisé et diffusé, créant une continuité historique avec l'Afrique et une parenté identitaire sur tout le continent américain. Les articles reprennent à l'envie les termes censés incarner, à l'échelle planétaire, cette « culture noire » : ghetto, liberté, sorcellerie, ganja. D'ailleurs le chanteur Louis Towers n'est-il pas comparé à « un grand gaillard en dreadlocks qui ressemble à un Wolof » (*Vibrations*, n°11, février 1999) ? Mais cette Amérique africaine, dont l'authenticité est incarnée par la mémoire des *cimarrones*, coexiste, sans contradiction apparente, avec une Amérique métisse, lieu de fusion et de rencontre des cultures du monde. Pour *L'Affiche*, auto-proclamé « magazine des autres musiques », « l'avenir appartient à ces nouvelles synthèses groove afro-américaines » (novembre 1998). *Epok* s'intéresse à ce « cocktail afro-américain », à cette « extraordinaire fusion », au « lyrisme latino subverti par la folie africaine » (n° 25, avril 2002). Authenticité et métissage, tradition et modernité, font bon ménage dans cette *world music* qui se nourrit à tous les registres de légitimation. Si la *champeta* permet de « remonter l'arbre généalogique jusqu'à l'Afrique », montrant ainsi que « la connexion existe encore », elle introduit également à une synthèse transplanétaire : « les animations vocales sont les mêmes que l'on entend chez les ténors du *soukous* quand ils montent sur la scène kinoise, les guitares jouent les accords syncopés comme à Douala, la capitale camerounaise du *makossa*, et la batterie donne le tempo de Johannesburg, où le *mbaqanga* est souverain. Le *high-life* venant du Ghana et du Nigeria aussi est largement intégré » (*Vibrations*, n°11, février 1999). Bref, la *champeta* serait une fusion qui intégrerait les rythmes afro-américains et n'oublierait aucune des musiques africaines – ou, plus exactement, des musiques africaines commercialisées au Nord –.

A moins qu'elle ne soit qu'une copie, inévitablement affadie, d'un original africain. Seul intérêt de cette musique : elle permettrait de rappeler la primauté du modèle africain. De fait, dans les revues africaines en France, si le diagnostic est identique – maintien de la culture africaine au-delà des époques et des distances –, les conclusions divergent. Le mythe du métissage et de l'hybridité est abandonné pour laisser place à la seule valorisation de l'authenticité et de la survivance. « Palenque est aujourd'hui l'un des derniers villages marrons d'Amérique latine à avoir résisté à tout métissage et à toute influence culturelle extérieure, conservant sa langue Palenquera, créole d'origine bantou (Congo) » (*Le disque africain. Le mensuel de la musique africaine*, n°4, novembre 1998). La *champeta* n'est pas appréhendée comme un genre musical autonome, comme une création née de la fusion ; elle ne peut être qu'imitation de ce qui vient d'Afrique. « Le *soukous* est-il en train de reprendre un nouveau souffle de l'autre côté des mers, en Colombie ? Ca déménage comme dans les nganda de Brazzaville » (*L'Autre Afrique*, n° 68, 18 au 24 novembre 1998). Finalement, ce n'est pas tant la *champeta* qui fait l'objet des articles des revues africaines : elle est bien plutôt un prétexte qui, sur le mode de l'étonnement, permet de rappeler, outre la richesse de la culture africaine, son caractère premier, qui n'est pas sans écho avec les discours afrocentristes. « On

imagine difficilement de jeunes Colombiens se déhanchant sur du véritable *soukous* zairois avec la même aisance que les petits Kinois [...]. Les rythmes africains sont assimilés à merveille et confortent le sentiment identitaire des jeunes d'origine africaine » (*L'Autre Afrique*, 7-13 janvier 1998).

#### 4. 2. Création d'une communauté afro imaginée

Mais Lucas ne se contente pas de diffuser la *champeta* en France – diffusion qui implique aussi arrangement et sélection – ; il invente une nouvelle musique qui n'existe nulle part ailleurs. Plus qu'un intermédiaire entre deux cultures, il se transforme en créateur, le passeur devient artiste. Précisons tout d'abord que Lucas produit trois types de CD : des compilations de chansons venues de Cartagena, reflétant différentes époques de la *champeta* ; des albums de « musique traditionnelle » (le *Sexteto Tabalá*, les *Alegres Ambulancias* et d'autres groupes originaires du Palenque de San Basilio, jouant du *son* cubain, de la *chalupa*, du *bullerengue*, du *lumbalú*) diffusés par le label OCORA<sup>26</sup> ; et, dernièrement, un CD inclassable, fusion parisienne de musiques africaine et colombienne. Lucas ne voit aucune contradiction entre ces différentes activités, qui ne sont finalement que les multiples facettes d'une seule expression musicale. Car la *champeta* n'est autre que le *lumbalú* (chant funéraire) moderne, que l'on retrouverait aussi bien dans la musique de Palenque de San Basilio que dans les rythmes africains. Dans le récit de Lucas, l'arrivée du *soukous*, dans les années 1970-80, ne doit pas être interprétée comme un bouleversement : elle ne fit que donner une forme nouvelle à une musique qui existait déjà, le détour par l'Afrique étant un retour vers une africanité déjà présente. Car Lucas se défend bien de faire une nouvelle fusion : il vise avant tout à mettre en relation deux univers culturels qui ont été artificiellement séparés. Sa musique signe les retrouvailles entre les deux continents puis, comme il le précise dans une formule explicite, agit comme un « copier-coller » entre Afrique et Amérique. La relation à l'Afrique est ainsi inversée : ce n'est pas seulement l'Amérique qui retrouverait l'Afrique, mais l'Afrique qui retrouve son africanité perdue grâce à la Caraïbe. Les musiciens africains à Paris redécouvrent, selon Lucas, le folklore qu'ils avaient oublié depuis leur arrivée en France et qui ne s'écouterait plus dans les grandes métropoles africaines.

Arrêtons-nous un instant sur les CD produits par Lucas. Plus précisément sur ses deux compilations de *champeta*<sup>27</sup> et sur son dernier album, *Radio Bakongo*<sup>28</sup>. La première compilation se situe dans le registre de la découverte d'un genre musical placé dans la continuité des musiques afroaméricaines, dont on souligne, sur un ton docte, les spécificités historiques, culturelles, sociales. Le rôle des *cimarrones*, de Benkos Biohó, du Palenque de San Basilio est ainsi rappelé ; les différents personnages (chanteurs, producteurs, DJ) du monde de la *champeta* sont présentés ; la ville elle-même a droit à une description historique et socio-économique. Rédigée en espagnol et en français, la notice intérieure témoigne ainsi de la vocation du CD : jeter un pont entre la Colombie et la France. Avec le deuxième album, le souci de l'introduction détaillée à Cartagena cède le pas, sur un mode volontairement délirant, à l'invitation – en français, espagnol et anglais – au voyage dans un monde musical « afro-galactique », dans lequel l'auditeur jouerait le rôle de Christophe Colomb – en navette spatiale – lorsqu'il arriva en Amérique. « Señoras y señores – ladys and raggas, champetuas & champetuos : Was'up mi gente !!!! Palenque Records revient avec son ashé africain, fier et heureux de vous amener la musique afro-colombienne de la côte Caraïbe [...] Ce disque est une porte d'entrée dans l'espace solaire champetúo, un univers infini, rempli de planètes et de constellations, de dieux musicaux, de portes d'entrées à l'histoire de deux continents qui se parlent depuis des siècles, en s'envoyant des messages musicaux à travers la mer ». Quant au dernier CD de Lucas, il propose une musique qui n'existe ni en Colombie ni en Afrique, mais qui surgit du 18<sup>ème</sup> arrondissement de Paris. Batata, célèbre joueur de tambour originaire de Palenque de San Basilio, a

<sup>26</sup> Colombie. *El Sexteto Tabalá*, Ocora, Radio France, 1998 ; Colombie. *Palenque de San Basilio*, Ocora, Radio France, 2004.

<sup>27</sup> *Champeta Criolla*, volumes 1 et 2, Palenque Records, 1998 et 2000.

<sup>28</sup> Batata y su Rumba Palenquera, *Radio Bakongo*, Network Medien GMBH, 2003.

été enregistré en Colombie (à Bogotá et non pas à Cartagena), en compagnie de deux chanteurs de *champeta*, Viviano Torres et Luis Towers, également *palenqueros*. Un premier pas est ainsi franchi qui instaure une continuité entre musique traditionnelle (Batata est associé au *lumbalú*, chant des morts qui accompagne les cérémonies funéraires) et *champeta*. Mais ce n'est pas tout : deux musiciens congolais, Rigo Star et Dally Kimoko<sup>29</sup>, ajoutent les rythmes de guitare dans un studio parisien, alors qu'un chanteur et animateur de la scène parisienne, 36 15 Code Niawu, compose les paroles. La boucle est bouclée pourrait-on dire : l'Afrique retrouve l'Amérique, la *rumba* devient *palenquera*, le *soukous* se transforme en *lumbalú*. Et les retrouvailles se font à Paris. Sur la pochette, Batata, chapeau traditionnel sur la tête, joue du tambour devant un *picó* coloré ; les chansons mêlent les sons du tambour aux guitares congolaises, entre deux harangues des DJ de Cartagena : images et musiques qui réunissent époques et continents, mais que seule l'inventivité de Lucas a fait exister, en mobilisant une communauté transnationale virtuelle, censée partager la même culture.

### Conclusion

Une même désignation, « musique noire », renvoie ainsi à des significations multiples, révélatrices de l'ordre socio-racial de la ville et du pays, de la place fluctuante accordée à l'autre et de l'émergence de la référence à un imaginaire afro-américain transnational. Et culture globalisée n'est pas ici synonyme de culture dominante : la *champeta* se développe à la périphérie des Etats-nations (côte Caraïbe colombienne) et dans les marges urbaines (quartiers populaires de Cartagena, quartier africain de Paris), à l'écart des grands réseaux de production et de diffusion, sur des marchés segmentés localement et internationalement. A Cartagena, la relocalisation de la *música africana*, s'effectuant dans un espace fortement chargé de références à l'Afrique et aux identités raciales et ethniques, superposant expression culturelle et interprétation biologique, combine ainsi registres de discours et cadres normatifs. La *champeta* est présentée tour à tour comme une musique localisée s'inscrivant dans des pratiques sociales marquées par la stigmatisation raciale à Cartagena, une musique ethnique jouant sur l'attrait de l'exotisme et même du primitivisme de la pensée occidentale, une musique planétaire mobilisant une communauté diasporique mondiale. Elle oblige à dépasser, et à faire coexister, les oppositions binaires : local et global, bricolage et naturalisation, hybridation et tradition, métissage et afrocentrisme, homogénéité et différenciation, culture et commerce, Nord et Sud.

### Bibliographie

ABRIL Carmen, SOTO Mauricio, 2003. « El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena : entre la *champeta* y la pared », *Aguita*, n° 9, pp. 23-44.

AGIER Michel, 2000. *Anthropologie du carnaval. La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*. Paris, Éditions Parenthèses.

CASSIANI Alfonso, 2003. « San Basilio de Palenque : historia de la resistencia, 1599-1713 », in *150 años de la abolición de la esclavización en Colombia. Desde la marginalidad a la construcción de la nación*, VI Cátedra anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado, Bogotá : Ministerio de Cultura – Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A.

---

<sup>29</sup> Guitaristes congolais de renom, installés à Paris, ayant enregistré avec les grands noms du *soukous* : M'Bilia Bel, Tabu Ley, Kofi Olomide, Papa Wemba, Soukous Stars.

« De Kinshasa à Cartagena, en passant par Paris : itinéraires d'une 'musique noire', la *champeta* », *Civilisations*, vol. LIII, n° 1-2, 2005

CONTRERAS HERNANDEZ Nicolás R., s.d. « Champeta/terapia : más que música y moda, folklor urbanizado del Caribe colombiano », *Huellas*, n°67-68, pp. 33-45.

CUNIN Elisabeth, 2000. « Relations interethniques et processus d'identification à Carthagène », *Cahiers des Amériques Latines*, n° 33, pp. 127-153.

CUNIN Elisabeth, 2004. *Métissage et multiculturalisme en Colombie. Le "noir" entre apparences et appartenances*. Paris : L'Harmattan, collection Connaissances des Hommes, IRD.

ESCALANTE Aquiles, 1979. *Palenque de San Basilio. Una comunidad de descendientes de negros cimarrones*. Barranquilla : Ediciones Editorial Mejoras.

FAUVELLE-AYMAR François Xavier, 2002. « Naissance d'un nation noire. Multimédia, mondialisation et nouvelles solidarités », *L'Homme*, n° 161, janvier-mars, pp. 75-89.

GILROY Paul, 2003. *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*. Paris : Editions Kargo.

GUILBAULT Jocelyn, 1993. « On Redefining the 'Local' Through World Music », *The World of Music*, 35 (2), pp. 33-47.

MOORE Robin Dale, 1997. *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.

MOSQUERA Claudia, PROVENSAL Marion, 2000. « Construcción de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias a través de la música y el baile de champeta », *Aguaita*, n° 3, pp. 98-114.

MOSQUERA Claudia, Mauricio PARDO et Odile HOFFMANN (éds.), 2002. *Afrodescendientes en las Américas. Trayectorias sociales e identitarias. Ciento cincuenta años de la abolición de la esclavitud en Colombia*. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia-Instituto Colombiano de Antropología e Historia-Institut de Recherche pour le Développement-Instituto Latinoamericano de Servicios Legales Alternativos.

MUNERA Alfonso, 2004. *Fronteras imaginadas. La construcción de las razas y de la geografía en el siglo XIX colombiano*. Bogotá: Planeta.

OCHOA GAUTIER Ana María, 1998. « El desplazamiento de los espacios de la autenticidad : una mirada desde la música », *Antropología*, n° 15-16, p. 171-182.

PACINI HERNÁNDEZ Deborah, 1993a. « The picó phenomenon in Cartagena, Colombia », *América Negra*, n° 6, pp. 69-115.

PACINI HERNANDEZ Deborah, 1993b. « A view from the South: Spanish Caribbean Perspectives on World Beat », *The World of Music*, 35 (2), pp. 48-69.

STAPLETON Chris, MAY Chris, 1990. *African Rock: The Pop Music of a Continent*. New York: Dutton.

WHITE Bob, 2002a. « Réflexions sur un hymne continental. La musique africaine dans le monde », *Cahiers d'Etudes Africaines*, 168, XLII-4, pp. 633-644.

WHITE Bob, 2002b. « Congolese Rumba and other cosmopolitanisms », *Cahiers d'Etudes*

« De Kinshasa à Cartagena, en passant par Paris : itinéraires d'une 'musique noire', la *champeta* », *Civilisations*, vol. LIII, n° 1-2, 2005

*Africaines*, 168, XLII-4, pp. 663-686.

WADE Peter, 1997. *Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Bogotá : Editorial Universidad de Antioquia-ICAN-Siglo del Hombre Editores-Ediciones Uniandes.

WADE Peter, 2002. *Música, Raza y Nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá : Vice Presidencia de la República – Departamento Nacional de Planeación – Programa Plan Caribe.