

Réseaux transnationaux d'artistes et relocalisation du répertoire « afro-cubain » dans le Veracruz

.....

Kali ARGYRIADIS*

Le répertoire musical et chorégraphique « afro-cubain » est considéré aujourd'hui comme un apport légitime et valorisé à l'identité culturelle nationale à Cuba¹. Tout au long d'un processus complexe de patrimonialisation (Argyriadis, 2006), il est passé du statut de « bruit infernal » et de danse lascive, sauvage et antisociale (Ortiz, 1995 [1906] : 46-47, 183) à celui de tradition cubaine d'origine africaine soigneusement préservée et transmise au public non-cubain par des artistes professionnels qui sont aussi des pratiquants des religions « afro-cubaines »². Insérés dans de complexes réseaux polycentrés³, aussi bien professionnels que de parenté rituelle, ces artistes sont devenus aujourd'hui les porteurs « légitimes » et les diffuseurs directs de ce répertoire dans le monde. Leurs élèves (et

* IRD, UMR 205/CIESAS, 5 rue Jean-Jacques Rousseau, 92240 Malakoff, kali@argyriadis.net

1 Ce travail a été effectué dans le cadre du programme *Mondialisation, musiques et danses : circulations, mutations, pouvoirs*, financé notamment par l'ANR. Je remercie les membres de cette équipe ainsi que Christian Rinaudo et Hettie Malcomson pour leurs suggestions et commentaires judicieux, qui m'ont aidée à élaborer ce texte.

2 Pour une critique de cette dénomination, voir Argyriadis, 1999. À La Havane on utilise le terme générique *religión* pour se référer implicitement à la pratique complémentaire de la *santería* et de ses différentes spécialisations (divination par les cauris -*diloggun*- ou par le système *Ifá*, sacrifice d'animaux à quatre pattes, musicien rituel, spécialiste des plantes, etc.), du *palo-monte*, du *spiritisme* et du culte des saints et des vierges. Les pratiquants s'appellent eux-mêmes des *religieux*, terme que j'emploierai pour cet article. *Regla Ocha* ou plus récemment *religión yoruba* désignent la *santería* lorsqu'il s'agit de mettre l' emphase sur le retour aux racines africaines.

3 Par « réseau », je n'entends pas la définition classique de la sociologie politique (« organisation sociale composée d'individus ou de groupes dont la dynamique vise à la perpétuation, à la consolidation et à la progression des activités de ses membres dans une ou plusieurs sphères sociopolitiques », Colonomos, 1995 : 22), mais une configuration en maillage de relations interpersonnelles, qui transversalise les frontières et les institutions, polycentrée autour d'acteurs « axes » qui génèrent constamment de nouveaux sous-réseaux de relations. Cette définition s'applique en particulier au cas de la parenté rituelle *religieuse*, dont la structure consiste en un réseau polycentré d'adeptes gravitant chacun autour de plusieurs *parrains* et *marraines* et susceptibles à tout moment de fonder à leur tour une descendance rituelle et de nouvelles alliances (Argyriadis, 2005).

parfois *filleuls*) circulent à leur tour en puisant à d'autres sources d'inspiration « afro », contribuant ainsi à la construction de plus larges réseaux transnationaux d'artistes.

Dans cet article, je propose d'ébaucher une analyse historique et ethnographique de ces réseaux, depuis leur naissance à Cuba et en explorant l'une de leurs ramifications dans l'État du Veracruz, au Mexique. Il s'agira à la fois de comprendre le fonctionnement concret de la diffusion d'un répertoire à travers des acteurs spécifiques, qui interagissent entre eux, à partir de leurs différentes positions et statuts, et d'analyser la ré-interprétation de ce répertoire à la lumière des relations de pouvoir générées par l'organisation en réseaux.

Une des particularités les plus intéressantes du cas de Veracruz est celle du contraste entre ce phénomène récent et le processus de relocalisation déjà ancien d'autres styles musicaux cubains, comme le *son* ou le *danzón*, qui font désormais partie intégrante de la présentation de l'identité locale (Malcomson, 2008 ; Rinaudo, 2009). En effet, les musiciens et les danseurs originaires de cette région qui interprètent le répertoire « afro-cubain » et le retravaillent pour créer un répertoire propre rejettent en revanche l'implication religieuse contenue intrinsèquement, pour les artistes cubains, dans le fait d'interpréter les danses des *orichas* (divinités de la *santería*, qui se manifestent à travers la transe de possession) et les rythmes de *batá* (les tambours *consacrés* utilisés pour louer et appeler les *orichas*⁴). J'essayerai d'analyser les raisons de cette attitude et les enjeux de la relation à l'Afrique dans la construction identitaire nationale, régionale et urbaine de chaque type d'acteur selon sa position au sein du réseau.

NAISSANCE ET ÉVOLUTION DU RÉSEAU À CUBA

Le statut des artistes interprètes du répertoire « afro-cubain » a évolué considérablement depuis un siècle. Dans les années vingt, les musiciens et les danseurs qui se produisaient dans les cérémonies religieuses devaient compléter leurs revenus par l'exercice d'autres activités professionnelles, en général des emplois modestes : charpentiers, dockers, domestiques, lavandières, cuisinières. Alors qu'ils étaient discriminés de par leur manque d'instruction, leur pauvreté et/ou leur couleur de peau, ils commencèrent à être sollicités à cette époque par une élite intellectuelle émergente, appelée afrocubaniste, qui incluait de grandes figures comme celles de Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén et Wilfredo Lam. D'un côté les afrocubanistes, en réaction à l'ingérence américaine, dans une vision esthétisante influencée par le primitivisme et l'Art Nègre, cherchaient dans les rythmes du *son*, du *danzón* et des tambours *batá* l'expression originelle

4 Trio de tambours bimembranophones et ambipercussifs en forme de sablier dont la tension permanente est assurée par un cordage de peaux. Pour l'usage cérémoniel, ils doivent être *consacrés*, c'est-à-dire préparés rituellement de façon à contenir Añá, la force ou le *fondement* qui leur donne le pouvoir de communiquer avec les *orichas*. Añá s'hérite de tambours « parents » et il faut le « nourrir » régulièrement, notamment de sang d'animaux sacrifiés. Les *batá* ne peuvent toucher le sol, et seuls les tambourinaires initiés (exclusivement des hommes), appelés *omó añá* (fils d'Añá) ou les gardiens initiés (*olú batá*) peuvent les toucher. Il y a donc des lignages de tambours, des lignages de tambourinaires et des lignages de gardiens qui se croisent. Les *batá* qui sont joués dans les contextes profanes, appelés *aberikolá*, ne sont pas *consacrés*.

d'une cubanité créative et résistante (Carpentier, 1985 [1946] : 286). De l'autre côté, les tambourinaires souffraient de constantes persécutions de la part des autorités qui confisquaient leurs instruments. Ils surent toutefois rapidement utiliser leur relation avec les universitaires pour revendiquer la légitimité de leurs pratiques religieuses et la valeur artistique de leur répertoire. Cette première étape d'interactions a produit, à son tour, une première étape de codification de ce dernier.

À la fin des années quarante, le répertoire « afro-cubain » devint à la mode et envahit progressivement les cabarets de La Havane et l'industrie du disque. Parmi les artistes-*religieux*, nombreux furent ceux qui surent s'indépendantiser de leurs protecteurs. Tout en poursuivant leurs collaborations au niveau académique, en se produisant dans des théâtres et des universités, ils enregistrèrent sans complexes des morceaux plus populaires, accédant par là même à une renommée nationale et internationale. Il est important de souligner que ce furent précisément les échanges artistiques entre le Mexique et Cuba qui rendirent propice l'introduction des pratiques religieuses « afro-cubaines » au Mexique durant les années cinquante, pour le moins en tant qu'univers exotique rapidement devenu familier à travers les films, les chansons et les groupes carnavalesques (Juárez Huet, 2009).

Parallèlement à ce phénomène, à la même époque, les échanges entre universitaires spécialistes des « religions afro-américaines » augmentèrent considérablement. S'il existe bien un point commun entre l'Afrique de l'Ouest, le Brésil, Haïti et Cuba durant les années cinquante, c'est que ces pays étaient traversés par un même réseau d'anthropologues militants engagés (parfois spirituellement, comme dans le cas de Pierre Verger) dans la lutte par la reconnaissance de l'existence de survivances africaines prestigieuses aux Amériques⁵. Ce réseau interagissait à son tour avec des acteurs artistiques et politiques impliqués dans un mouvement panafricaniste en plein développement (Capone, 2009).

À Cuba, avec l'avènement de la révolution, la dynamique commerciale fut sévèrement condamnée, au contraire de la dynamique académique qui reçut un soutien énergique via la création d'institutions de préservation et de diffusion de ce qui dans un premier temps fut appelé « folklore cubain » (*Actas del folklore*, 1961 ; *Etnología y folklore*, 1966-1969) puis par la suite « culture populaire traditionnelle cubaine » (Alvarado, 1999 ; *Atlas, etc.*, 2000). Le terme « afro-cubain », de par sa connotation raciale, fut fermement rejeté (Karnouh, 2009). En 1960 fut d'abord créé le Centre d'études du folklore du théâtre national de Cuba, divisé ensuite, en 1961, entre l'Institut d'ethnologie et de folklore et l'Ensemble folklorique national (tous deux soutenus par l'UNESCO). En 1959, fut aussi créée la compagnie de Danse contemporaine de Cuba, dont l'ensemble de percussions était dirigé par Jesús Pérez (informateur de F. Ortiz), et qui, tout comme l'Ensemble folklorique national, réalisa des tournées dans plus de soixante pays, parmi lesquels les alliés africains « non-alignés » du gouvernement cubain. Le répertoire « cubain de racines afri-

5 Avec l'appui de F. Ortiz, W. Bascom a réalisé une enquête de terrain ethnolinguistique à Cuba en 1948 (Bascom, 1952). Pierre Verger et Gilbert Rouget ont fait ensemble des recherches dans le Dahomey en 1952 (Rouget, 1965), dans le but de comparer les tambours *batá* de la région avec ceux décrits par F. Ortiz y W. Bascom. Par la suite, en 1956, P. Verger a accompagné à son tour A. Métraux et L. Cabrera, pour enregistrer et photographier une cérémonie en l'honneur de l'*oricha* Yemayá sur les rives de la lagune San Joaquín, à Matanzas (pour un récit de cet événement, voir Bolívar et Río, 2000 : 81-82).

caines » (León, 1974 : 18), soigneusement codifié par Fernando Ortiz (1937 ; 1950 ; 1951 ; 1954) et ses successeurs, entra peu à peu dans la liste des matières enseignées à l'Institut supérieur d'art et dans les Écoles d'art du pays. Ces institutions proposent de nos jours des cours et des ateliers pour les étrangers.

Les artistes-*religieux* qui avaient collaboré avec les afrocubanistes se joignirent avec enthousiasme à cette démarche, et dépassèrent largement le projet théorique initial de « théâtralisation du folklore » (Guerra, 1982 : 5-21) ou celui d'auto-préservation culturelle et identitaire (León, 1961 : 6), qui glorifiaient certes les valeurs de résistance des pratiques religieuses « afro-cubaines », mais rejetaient sans compromis toute forme de mysticisme (*ibidem* : 5) ou de prétention afrocriste, vue du point de vue intérieur de l'île comme une agression envers l'union nationale (De la Fuente, 2000). Eux et leurs élèves (lesquels étaient souvent aussi leurs descendants rituels⁶) contribuèrent d'une part à l'adaptation esthétique du répertoire à un public plus large, grâce à l'étude d'autres genres musicaux et chorégraphiques comme le ballet, la danse contemporaine, le jazz ou la musique classique, d'autres techniques comme le solfège, l'harmonie, l'orchestration et la composition, ainsi que de la littérature musicologique et ethnologique. En ce sens, ils aiment à se présenter eux-mêmes comme des « améliorateurs de culture ». D'autre part, leur virtuosité en tant qu'artistes et en tant que *religieux*⁷, présentée sur les scènes nationales et internationales, a induit à de nombreuses reprises l'adhésion religieuse de leurs spectateurs, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de Cuba (Argyriadis, 2001-2002).

Enfin, avec l'ouverture de l'île au tourisme et aux contacts avec les émigrants, ils se sont insérés depuis une quinzaine d'années dans le mouvement « afro », s'imposant rapidement en tant qu'acteurs indispensables sans jamais renoncer à l'affirmation d'une identité cubaine hégémonique à chaque fois qu'il s'agissait pour eux de s'imposer face à leurs concurrents non-cubains⁸. Certains se sont installés définitivement dans les pays d'origine de leurs élèves et/ou de leurs *filleuls*, lesquels proviennent en grande majorité d'Europe, des États-Unis, du Mexique, du Venezuela et dans une moindre mesure d'Argentine. En ce qui concerne l'Amérique latine, il arrive souvent que les artistes cubains résident et travaillent quelques années dans le pays d'accueil avec le statut d'assesseurs culturels et/ou d'instructeurs d'art sous contrat signé entre les ministères et les institutions culturelles des deux pays.

En ce sens, aujourd'hui on peut dire qu'ils sont les interlocuteurs directs des amateurs du genre, et les acteurs-clés du processus de transnationalisation des religions « cubaines d'origine africaine » pour reprendre la terminologie officielle utilisée par l'Association culturelle yoruba de Cuba. En effet, les musiciens et les danseurs, qui ont fait

6 Et donc de couleurs de peau et d'origines sociales très variées. Les lignages rituels cubains n'impliquent pas nécessairement une correspondance avec les liens biologiques. Au contraire, l'initiation d'un enfant par ses géniteurs est rigoureusement interdite.

7 À plusieurs occasions, ils sont entrés en transe lors d'une représentation, ou leur performance a provoqué des trances dans le public. Cette porosité entre les catégories (sacré/profane ; spectacle/rituel) a été soulignée par plusieurs auteurs (Hagedorn, 2001 ; Knauer, 2001 ; Argyriadis, 2001-2002).

8 Sur les notions fondamentales de « Cubains de l'extérieur » et « étrangers », dans leur corrélation avec celle de « nous les Cubains », voir le travail très complet de L. Karnouh, 2007 : 503-531.

évoluer un pan de leur répertoire en « l'améliorant » conformément aux critères esthétiques occidentaux dominants et ont contribué en retour à l'évolution de ces mêmes critères sont d'autant plus aptes à toucher un public étranger que ce répertoire, perçu comme totalement exotique, est en réalité le résultat d'un processus qui rapproche bien plus qu'il n'éloigne les parties. Grâce à leurs tournées, à leurs enregistrements et aux cours qu'ils dispensent à des élèves étrangers, ils vivent de leur art et jouissent d'un statut élevé. Leurs qualifications professionnelles et pédagogiques n'empêchent en rien le maintien d'une étroite immersion dans le contexte d'exécution quotidien, puisque ce sont eux qui jouent également dans les cérémonies et qui se produisent au sein de différents orchestres ou dans les cabarets. Ils considèrent leur implication esthétique exigeante comme un engagement, une façon de prouver à la fois la valeur de leur croyance et celle de leur cubanité. De ce fait, leur manière d'enseigner le répertoire « afro-cubain » est profondément marquée par une étroite relation entre pratique artistique, pratique religieuse, pratique culturelle et pratique identitaire.

LE DÉPLOIEMENT DU RÉSEAU DANS LE VERACRUZ

Tandis que la révolution cubaine rompait clairement avec le mouvement afro-centriste (en se solidarisant toutefois avec le mouvement de lutte pour les droits civils aux États-Unis et les luttes indépendantistes de l'Afrique coloniale), ce dernier connaissait un développement exemplaire, porté par des intellectuels et des artistes africains et américains de grande réputation. Aux États-Unis, la chorégraphe Katherine Dunham, qui avait voyagé à Cuba, en Haïti et en Jamaïque en 1935, rencontré les informateurs de F. Ortiz et s'était initiée au vaudou, ouvrit en 1940 une école qui incorporait des techniques et des chorégraphies africaines et caribéennes à la danse moderne. Cette école devint par la suite le centre de formation de plusieurs générations d'artistes afro-américains, ainsi que la source d'emploi initial de beaucoup d'artistes-religieux cubains immigrés (Capone, 2005 : 93). Durant les années soixante-dix et quatre-vingt, la ville de New York devint en outre le lieu-clé de l'enseignement des répertoires chorégraphiques du monde entier. Les immigrants cubains et portoricains de l'époque se réunissaient par exemple à Central Park pour assister à des *rumbas* (Knauer, 2000), et le quartier de Harlem avait déjà servi de cadre à des cérémonies *santeras* comportant des tambours *batá* et des danses en l'honneur des *orichas* (Capone, 2005 : 121).

Ce n'est donc pas un hasard si le répertoire « afro-cubain » est arrivé au Mexique, et plus spécifiquement à Xalapa (capitale de l'État du Veracruz) via les États-Unis, dans les années quatre-vingt. À cette époque, la prestigieuse Faculté de musique de la Universidad Veracruzana était en train de développer l'étude du jazz. Du point de vue musical, c'est un Californien engagé dans la recherche et la valorisation de ses racines africaines, qui, le premier, a introduit dans ce contexte l'étude des percussions « afro » en tant que professeur invité : Hal Ector, surnommé « Taumbú », se dit lui-même Afro-Américain, mais il n'est pas toujours perçu comme tel par ses élèves mexicains, du fait de sa carnation très claire. Peu de temps après, un musicien américain se disant « descendant de Sénégalais », Ernesto Simbo Abuba, a enseigné les rudiments des tambours *batá* à plusieurs étudiants de la faculté, parmi lesquels Enrique D'Flon et Javier Cabrera. À partir de 1984, ce dernier, formé également en anthropologie, fit venir, par l'intermédiaire de son ami

Lázaro Cárdenas⁹, de nombreux professeurs cubains des États-Unis et de Cuba, formant ainsi, selon ses propres dires, « *comme un réseau de promotion culturelle de Cuba au Mexique* ». C'est ainsi que de grands noms du milieu artistique « afro-cubain » (Mario Jaureguí et Margarita Ugarde de l'Ensemble Folklorique National, Juan de Diós Ramos de la troupe Raíces Profundas, etc.) sont venus proposer des stages et des cours à Xalapa, puis à México, et dans une moindre mesure à Veracruz, en tant qu'assesseurs et instructeurs officiels mandatés par les institutions culturelles cubaines.

Parallèlement, la danseuse Estela Lucio, partie se former à New York en danse contemporaine, s'était prise de passion pour d'autres répertoires :

« Il y avait beaucoup de professeurs là-bas à New York, qui donnaient des cours de danse africaine : du Congo, de Guinée, du Sénégal, surtout d'Afrique de l'ouest, de Côte d'Ivoire, du Mali, etc. et il y avait aussi beaucoup de Cubains qui donnaient des cours, il y avait des Haïtiens, il y avait des Brésiliens, etc. ».

Peu intéressée par l'école de Katherine Dunham, pas assez « traditionnelle » à son goût, elle assistait en revanche assidûment aux *rumbas* de Central Park. Revenue à Xalapa en 1990, elle créa avec l'aide de Javier Cabrera un cours de « danses afro-antillaises », complémentaire de l'*Atelier Indépendant de Percussions* de Javier Cabrera, tout en poursuivant sa formation auprès des artistes cubains invités. Cette première génération de percussionnistes et de danseurs de Xalapa a également effectué des séjours prolongés à Cuba dans le cadre des enseignements proposés par l'Institut Supérieur d'Art ou l'Ensemble Folklorique National, et lu l'abondante littérature anthropologique et musico-logique cubaine concomitante.

C'est à la même époque (1990) que l'anthropologue Luz María Martínez Montiel prit la direction du mouvement académique « Notre Troisième Racine », qui visait à faire reconnaître, à étudier et à mettre en valeur l'apport africain à la culture mexicaine, ou plus spécifiquement l'identité « afro-métisse » de certains lieux-clés, parmi lesquels l'État de Veracruz. Ce mouvement trouvait ses origines dans les travaux pionniers de Gonzalo Aguirre Beltrán (1946), qui avait lui-même été stimulé et orienté par A. Métraux et M. Herskovits (Aguirre Beltrán, 1989 : 10). Il s'est prolongé dans le cadre d'échanges permanents au sein du programme démarré en 1992 par l'UNESCO, la *Route de l'esclave*, auquel participent activement les institutions culturelles cubaines comme la Fondation Fernando Ortiz ou l'Ensemble Folklorique National. L'appui des chercheurs afrocentristes américains pèse également de plus en plus sur l'orientation des recherches et des discours produits récemment au Mexique sur ce thème, non sans générer de nombreux malentendus (Hoffmann, 2005 : 139-140).

⁹ Lázaro Cárdenas est le petit-fils du président de la République mexicaine homonyme et l'un des co-fondateurs en 1989 du Parti de la Révolution Démocratique. Il a été gouverneur de l'État de Michoacán entre 2002 et 2008. Ayant étudié la musique à Cuba entre 1983 et 1987 dans le cadre de sa licence d'ethnohistoire (INAH, Mexique), il a épousé une danseuse de la troupe de Danse Contemporaine de Cuba, s'est passionné pour les tambours *batá* et a reçu l'initiation lui permettant d'en jouer dans un contexte rituel ainsi que l'initiation *santera*. Tous les *omó añá* qui résident au Mexique s'accordent pour dire que c'est Lázaro Cárdenas qui a apporté le premier jeu de tambours *construés* dans ce pays.

Luz María Martínez Montiel, actuellement professeur à l'Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), avait commencé par étudier les danses d'origine africaine à New York avec Katherine Dunham. Découragée par cette dernière, qui lui avait affirmé que la clarté de sa peau ne lui permettrait jamais de faire carrière dans la profession (Amador, 1999), elle s'est tournée vers les études d'anthropologie et a soutenu une thèse à la Sorbonne dans les années soixante-dix, après avoir eu Roger Bastide pour professeur et inspirateur. En relations régulières avec des intellectuels cubains militants pour la reconnaissance de l'apport de l'Afrique à la culture nationale et mondiale, voire pour la reconnaissance des Amériques en tant que lieu de la primauté traditionnelle africaine, Luz María Martínez Montiel est aussi membre honorifique de l'Association culturelle yoruba de Cuba, médaillée de la Fondation Fernando Ortiz, assesseur de la Casa del Caribe à Santiago de Cuba, et a reçu de nombreuses distinctions provenant d'institutions colombiennes, portoricaines, dominicaines, béninoises, et espagnoles. À Veracruz, elle est à l'origine de la salle qui évoque l'esclavage au Musée de la Ville de Veracruz et elle a contribué en 1987 à la fondation de l'Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC). Enfin, c'est elle qui a co-organisé trois forums sur le thème « *Veracruz también es Caribe* » en 1989, 1990 et 1992 et contribué à lancer le Festival afrocaribeño, initialement prévu à Cancún mais importé à Veracruz en 1994 (sur la création de ces institutions dans le cadre des politiques culturelles locales, voir Rinaudo, 2009).

Les percussionnistes et danseurs de Xalapa se sont engagés très fortement dans les activités culturelles dérivées du mouvement de la « Troisième Racine ». Les pionniers comme Javier Cabrera, Enrique D'Flon ou Estela Lucio ont d'abord créé des troupes et des spectacles propres (Orí, Combo Ninguno, Rumbamba, Afromestizo, etc.) qui, tout en s'inspirant du répertoire « afro-cubain », tentaient d'explorer les fusions possibles avec le répertoire « pré-hispanique », le *son jarocho*¹⁰, et plus récemment les répertoires guinéens, sénégalais et congolais. Ces formations, et celles qui ont été créées ensuite avec ou par leurs élèves (Obiní Añá, Bakán, etc.), ont tourné dans tous les festivals et événements culturels locaux de ces quinze dernières années, depuis le *Festival internacional afrocaribeño* jusqu'au *Día de brujos* à Catemaco, en passant par la *Cumbre Tajín*, le carnaval de Veracruz, la *Fiesta de la Candelaria* à Tlacotalpan, le carnaval de la négritude à Yanga¹¹, ou encore le festival de jazz de Xalapa. Chaque présentation a également donné lieu à des cours et des stages. De même, invités dans d'autres événements nationaux et internatio-

10 Ce genre musical et chorégraphique rural a été folklorisé en 1946 lors de la campagne électorale présidentielle du candidat *veracruzano* Miguel Alemán (Cardona, 2006 : 215). Popularisé à travers le cinéma, transnationalisé dans le sillage des migrants de la région en Californie, il a ensuite, à partir des années soixante-dix, été l'objet d'un mouvement de revitalisation porté par des anthropologues, musiciens et historiens locaux (*ibidem* : 216) soucieux de souligner sa dimension « métisse » (indienne, africaine et européenne). Son répertoire est très proche d'autres genres musicaux ruraux hispano-américains (musique *guajira* à Cubain, *llanera* en Colombie ou au Venezuela, etc.) : accent mis sur l'improvisation en *décimas*, lignes mélodiques simples, utilisation rythmique de petites guitares et du frappement de pieds qui l'accompagne, le *zapateado*, type de danse que l'on retrouve également dans la péninsule ibérique et au Maroc.

11 Anciennement appelé San Lorenzo de los Negros, ce village a été fondé par le leader d'une importante rébellion d'esclaves du XVI^e siècle, appelé Yanga. Dans le cadre du programme « Notre Troisième Racine », il est actuellement l'objet d'études historiques et d'entreprises d'« inoculation identitaire » (Hoffmann, 2005 : 139).

naux, ils représentent fièrement Veracruz et son africanité, ou plutôt sa caribeannité.

Le spectacle *Jarocho*¹², auquel ont participé Javier Cabrera et plusieurs de ses élèves, constitue un excellent exemple de l'aboutissement de cette démarche. Mis en scène par Richard O'Neal, directeur artistique de *Riverdance*, présenté à partir de 2003 au Mexique puis en Amérique du Nord, en Europe et à Hong Kong, il met en scène une quarantaine de danseurs et musiciens, la plupart provenant de l'État du Veracruz, exécutant les morceaux les plus connus des répertoires emblématiques locaux : *son jarocho* et *danzón*. Sans surprise, la « racine espagnole » est présentée à travers une pièce de flamenco. En revanche, la « racine africaine » est illustrée par une série de danses d'orichas exécutée par Susana Arenas, une artiste-religieuse cubaine noire résidant à San Francisco, ex-membre de la célèbre compagnie Raices Profundas. À défaut de répertoire « afroveracruzano » propre, c'est donc souvent le répertoire « afro-cubain » qui est mis à profit pour mettre en scène l'africanité du Veracruz.

AFRICANITÉ JAROCHA CUBANOCENTRÉE ET RELATIONS INÉGALES

De manière générale, la question du rapport à l'Afrique est, dans le Veracruz, souvent recentrée sur le rapport à la Caraïbe et au « voisin » cubain. L'apport culturel cubain, pourtant relativement minime du point de vue du nombre d'immigrants selon les sources historiques disponibles (García Díaz, 2002) est constamment mis en valeur par les universitaires, qui soulignent le lien qui a longtemps uni les deux ports (La Havane et Veracruz), « les deux rives d'une même mer Méditerranée » et refuges réciproques des indépendantistes et révolutionnaires des deux pays (García Díaz y Guerra Villaboy, 2002 ; Sorhegui, 2002) ou qui évoquent la notion de « Caraïbe afro-andalouse » qui les engloberait tous deux ainsi que le port de Cartagena de Indias en Colombie (García de León, 1992). Ils rappellent également l'importance de l'influence de la musique cubaine à Veracruz, dont les habitants écoutaient la radio de l'île et se réapproprièrent le *danzón* et le *son*. Au début du XX^e siècle, Veracruz était en effet la porte d'entrée de ces styles musicaux et chorégraphiques au Mexique (García Díaz, 2009).

Pour les musiciens et danseurs promoteurs de la culture « afro » à Xalapa, outre un rapprochement initial lié explicitement à des affinités politiques avec la révolution cubaine, c'est bien la découverte du répertoire « afro-cubain » qui précède et fonde non seulement un intérêt plus général pour l'Afrique, mais surtout un désir explicite de construction d'une identité *jarocho* propre. Cette volonté va bien au-delà des propositions du programme « Notre Troisième Racine ». L'accent est d'abord mis sur le caractère métis des *Jarochos* et des Mexicains en général (« *Nous, nous sommes métis* »), et le rappel des multiples origines des habitants du Veracruz. Ainsi, Javier Cabrera souligne : « *On peut parler d'une quatrième, d'une cinquième, d'une sixième racine, etc.* ». Comme l'exprime Enrique D'Flon Kuhn (qui est lui-même, entre autres, descendants de Belges

12 Ce terme, selon G. Aguirre Beltrán (1989 : 179), signifiait à l'époque coloniale « porc sauvage » et désignait dans le Veracruz les métis de « Noirs » et « Indiens ». Il a pris aujourd'hui une connotation positive et désigne les habitants de la région.

et de Juifs allemands et hongrois) : « *Le Mexique est très curieux parce qu'on y rejette le fait d'être espagnol, on y rejette le fait d'être indigène, on y rejette le fait d'être noir, ce qui signifie que nous nous rejetons nous-même* ». Et c'est bien de ce genre de malaise que part l'intérêt de Javier Cabrera pour l'Afrique, quand il évoque avec tristesse « *l'agenouillement culturel ethnique indigène* » face aux Européens, en l'opposant à la résistance des esclaves africains qui « *jamais n'ont baissé la tête* », résistance dont la preuve la plus éclatante est selon lui l'énorme influence africaine dans la musique des Amériques.

Nombreuses sont alors les initiatives artistiques qui visent à réinjecter de l'Afrique dans les productions locales, en s'appuyant en premier lieu sur le répertoire cubain et « afro-cubain », désormais familier pour le public *veracruzano*. Le célèbre groupe de *son jarocho* Mono Blanco, par exemple, a inclus dans certaines de ses compositions des rythmes de *rumba* et de *son*. La danse qui accompagne ce style musical, appelée *zapateado*, basée sur des frappés de pieds complexes qui impriment le rythme à la musique, a été travaillée à cette occasion en tant que « *percussion africaine originelle* » du *son jarocho*. Javier Cabrera, qui a participé à de nombreuses expériences similaires, explique :

« Les nouvelles tendances du son jarocho vont en s'africanisant, elles suivent certaines règles comme de s'apparenter de plus en plus au son cubain, à la rumba ou même à défaut aux rythmes africains, en y mettant du djembé ou des cajones péruviens. Il y a une tendance à l'africanisation, qui n'est pas de l'innovation mais plutôt une façon de faire ressortir ce qu'il y avait là-dedans depuis plusieurs siècles, n'est-ce pas ? »

Quant à Enrique D'Flon, dans son disque *Yanga* il mêle des poèmes du Cubain Nicolás Guillén, des djembés et des *batá*, ainsi que de la flûte et de la marimba¹³ mexicaines. Il n'hésite pas, par ailleurs, à établir des correspondances entre les *orichas* et les divinités aztèques, olmèques ou huicholes, expliquant que c'est grâce à la *santería* qu'il a découvert « sa propre culture ».

Cette démarche, qui part d'un désir explicite d'africanisation et de création d'un nouveau répertoire, finit par produire des effets concrets. Ainsi, lors du célèbre *Festival del Caribe* de Santiago de Cuba en 2000, le groupe Rumbamba ne s'est pas risqué à exécuter des danses d'*orichas* et des toques de *batá* : le public cubain aurait crié à la spoliation de patrimoine¹⁴. Leur spectacle, inspiré de pièces de *son jarocho*, agrémenté d'un ensemble de *catá* (gros bambous creusés et percutés avec une baguette) et de pièces du répertoire guinéen, a en revanche déclenché des réactions enthousiastes, chacun s'émerveillant devant la révélation de cette « musique afro-mexicaine ». Estela Lucio raconte :

« Je leur expliquais, mais rien à faire, ils trouvaient ça très bizarre. Je crois qu'ils n'ont jamais capté que le folklore africain se dansait au Mexique, c'est-à-dire que personne ne m'a posé cette question, ils tenaient tous pour un fait acquis qu'il

13 Xylophone à plusieurs lames dotées d'un résonateur. D'origine africaine (Schaeffner, 1980 : 85), cet instrument s'est répandu dans toute l'Amérique latine. Dans le Veracruz, il est joué par trois ou quatre musiciens avec des paires de baguettes doubles.

14 Lors du même festival, le groupe de femmes percussionnistes Obiniñá a eu la double audace de présenter des toques de *batá*. Selon Lilith Alcántara, membre du groupe, les réactions face à ces jeunes femmes, qui plus est non-cubaines, ont été plutôt condescendantes.

s'agissait de quelque chose de mexicain. Alors j'ai renoncé. L'important c'est que ça leur ait plu, non ? »

En effet, au début des années deux mille, Estela Lucio avait invité à son tour un professeur sénégalais qu'elle avait connu à New York, Lamine Thiam, suivi bientôt par d'autres professeurs de percussions et de danses originaires de Guinée (M'Bemba Bangoura, Karim Keïta) ou du Congo. Certains se sont installés depuis au Mexique et ont organisé des séjours en Guinée pour leurs élèves, donnant ainsi naissance à un nouveau réseau : si certains musiciens et danseurs *xalapeños* de la deuxième génération s'y rendent pour poursuivre leur quête identitaire africaine (comme par exemple Lilith Alcántara, licenciée en anthropologie, co-fondatrice d'Obiní Añá, qui enseigne actuellement la danse africaine à Guadalajara), la plupart des autres se passionnent pour ce répertoire sans pour autant le relier explicitement à une quelconque africanité mexicaine (comme par exemple Frida Montesinos qui enseigne à Mérida, et José Luis Ruiz qui enseigne à Xalapa : tous deux veulent faire connaître l'Afrique à leurs élèves, mais dans sa dimension contemporaine). Aujourd'hui à Xalapa, la mode du djembé et de la « danse de Guinée » fait fureur et a supplanté les *batá* et les danses d'*orichas* auprès du jeune public étudiant.

Le « réseau de promoteurs de la culture afro » (comme aime aussi à le nommer Javier Cabrera), qui, rayonnant depuis Xalapa, a stimulé dans un premier temps l'apprentissage du répertoire « afro-cubain », puis dans un deuxième temps celui du répertoire guinéen, n'a eu qu'un effet très indirect sur le port de Veracruz. Les deux villes, bien que très proches géographiquement, constituent pourtant deux univers profondément distincts. Xalapa était, et reste encore, outre la capitale de l'État, un « lieu-nœud » (Castells, 1996 : fig. 6.3), une ville universitaire où la demande culturelle est bien plus forte, en général, que dans le port commercial de Veracruz. Les artistes *xalapeños* que j'ai interrogés avouent ne pas aimer descendre dans cette ville, royaume selon eux de la « musique commerciale » (*salsa*, *chunchaca* et *reggaetón*), et dont le niveau culturel général leur apparaît lamentable, exception faite de quelques événements liés au *son jarocho* et au *danzón*. Depuis quelques années, ils affirment en boycotter d'ailleurs carrément le carnaval et le *Festival internacional afrocaribeño*. S'ils y ont proposé des cours, c'est toujours dans le cadre d'événements culturels ponctuels.

Pourtant il existe bien des professeurs de danse « afro » et de percussions à Veracruz, notamment à l'Instituto Veracruzano de Cultura. Issus de milieux plus modestes, n'ayant fait des études de musique que tardives après une approche autodidacte, cumulant les petits boulots et travaillant dans les bals et les discothèques locales pour vivre¹⁵, n'ayant que peu ou pas du tout voyagé hors du Veracruz, les musiciens et les danseurs *veracruzanos* ont un parcours très différent de celui des *xalapeños*. Leur lien à Cuba est aussi vécu comme beaucoup plus direct, intime, en rapport avec leur histoire familiale : tous évoquent un père ou un frère aîné fervent amateur de musique cubaine (*son*, *salsa* et *rumba*), de bals (*son* et *danzón*), ou encore une ascendance cubaine (plus supposée que

15 Dans le port de Veracruz, les musiciens de répertoires populaires, qui constituent pourtant l'attraction touristique principale de la ville, sont des prestataires de service qui peinent à gagner leur vie correctement (« la putain de vie de musicien de boîte ») et se font souvent traiter avec le plus grand mépris, comme le reste des ouvriers et des employés.

vérifiée).

Les frères Méndez¹⁶, par exemple, racontent comment ils ont commencé à apprendre les percussions « sur le tas », enfants, en tentant de reproduire ce qu'ils écoutaient à la radio ou dans les disques¹⁷ que leur père achetait à ses amis cubains qui débarquaient chaque semaine des bateaux en provenance de l'île dans les années soixante-dix (parmi lesquels le fameux disque de Mercedita Valdés accompagnée par les tambours de Jesús Pérez, ou encore celui du groupe de *rumba* Los muñequitos de Matanzas). Lors du passage dans le port de professeurs cubains, ils se sont bien sûr précipités, parfois en tant que simples spectateurs du fait de leurs faibles revenus. En 1989, la *comparsa* de carnaval de l'IVEC, qui avait précédemment sollicité le groupe *xalapeño* Orí, a fait appel à eux pour accompagner musicalement le carrosse. Cette *comparsa*, sous l'impulsion de Luz María Martínez Montiel, avait symboliquement pris le nom de *cabildo de nación*, du nom donné aux associations légales de descendants d'Africains à Cuba pendant la période coloniale. En costume typique de *comparseros* cubains (manches et pattes d'éléphants à volants colorés), les frères Méndez choisirent à cette occasion d'interpréter des morceaux de *rumba* et un chant à l'*oricha* Yemayá, tiré d'une chanson de Célia Cruz célèbre à l'époque, le tout dans un décor de cour populaire du quartier de La Huaca¹⁸. Avec un ancien séminariste aujourd'hui également professeur de percussions à l'IVEC, Gonzalo Hernández, ils ont fondé par la suite le groupe Lamento Yoruba, se faisant apporter des tambours *batá* (non consacrés) par un ami qui voyageait régulièrement à Cuba. Émue de ces initiatives « spontanées », Luz María Martínez Montiel leur a demandé alors de « *prendre très au sérieux leur mission de diffusion de la culture yoruba à Veracruz* », culture dont ces derniers étaient à ce moment, selon leurs propres dires, totalement ignorants.

Ce petit cercle de musiciens du Port et leurs jeunes élèves, qui ont pris dans un premier temps quelques cours avec Javier Cabrera, Estela Lucio, les professeurs cubains amenés par ces derniers, ainsi qu'avec une danseuse colombienne résidente à México, Norma Ortiz, semble avoir depuis rompu le lien qui les unissait aux musiciens et aux danseurs *xalapeños* (cubains et mexicains). Tandis que ces derniers affirment aujourd'hui ne pas les connaître, ils évoquent de leur côté des problèmes financiers. De fait, le coût élevé des cours, au-delà des déplacements permettant de se perfectionner (à Xalapa ou à Cuba), était et reste encore peu adapté aux budgets des artistes de Veracruz. Les tarifs des professeurs cubains sont en général calculés sur la base du pouvoir d'achat des étudiants et des professeurs de Xalapa, issus des classes moyennes et supérieures de la population. Enfin ces artistes *veracruzanos* font allusion, à demi-mots, à un comportement condes-

16 Manuel Méndez, alias « el Yoruba », est actuellement professeur de danse « afromoderne » à l'IVEC, et professeur de percussions. Son frère Norberto, après avoir travaillé à l'IVEC, et collaboré avec Mono Blanco, joue aujourd'hui des congas dans le groupe Fuerza Latina (Efelesón), qui se produit depuis 2007 dans une salle de danse de l'île de Cozumel et participe depuis deux ans au Festival del Son de Mayarí, à Cuba.

17 D'autres musiciens plus jeunes évoquent aussi abondamment les vidéos pirates et Internet.

18 Quartier de maisons de bois reliées entre elles par un labyrinthe de cours et de passages, qui correspond à l'ancien quartier extra-muros où vivaient les descendants d'esclaves au XVIII^e siècle, et qui a été de ce fait proclamé « quartier noir » de Veracruz, malgré le fait que les visages que l'on y croise actuellement ne se différencient en rien de ceux du reste des quartiers pauvres de la ville.

cependant, voire méprisant, aussi bien de la part de ces professeurs ponctuels cubains ou *xalapeños* que de celle de leurs collègues plus lettrés de l'IVEC, rédacteurs et promoteurs culturels ayant voyagé à Cuba et dans le reste de la Caraïbe, pour la plupart initiés à la *santería*, et qui les ont surnommés à leurs débuts « lamentables yoruba ».

RÉSEAUX RITUELS ET RÉSEAUX ARTISTIQUES : L'IDENTITÉ AU CŒUR DE L'IMPLICATION RELIGIEUSE

L'irruption de la *santería* cubaine dans le Veracruz en tant que pratique religieuse effective est, à quelques exceptions près, beaucoup plus récente qu'à Mexico (Juárez Huet, 2004), et se trouve à la fois très directement liée au mouvement impulsé par les réseaux artistiques et académiques décrits ci-dessus, tout en étant complètement indépendante de ses acteurs artistes *veracruzanos*. En effet, si un certain nombre d'intellectuels de « Notre Troisième Racine » ou d'employés des institutions culturelles du Veracruz sont devenus *religiosos* pour « renouer » avec leurs racines cubaines et/ou africaines ou par intérêt pour la dimension culturelle, ésotérique et philosophique de la *santería*, il n'en va pas de même pour les musiciens et les danseurs. À quelques rares exceptions près, et contrairement à ce que l'on peut observer dans la ville de Mexico ou dans des contextes européens ou nord-américains, où l'implication artistique va souvent de pair avec une initiation religieuse (Hagedorn, 2001 ; Knauer, 2001 ; Argyriadis, 2001-2002 ; Capone, 2005 ; López Calleja, 2005), tous tiennent à préciser qu'ils ne souhaitent pas s'initier à ce culte.

Si leurs professeurs cubains cumulent la pratique artistique et la pratique religieuse, devenant parrains de non-Cubains au Mexique, leurs élèves basés dans le Veracruz restent donc strictement à la marge de tout engagement mystique. Pourtant, du fait de la pénurie de tambourinaires capables de jouer des *batá*, ils ont longtemps joué dans les cérémonies qui avaient régulièrement lieu à Mexico ou dans d'autres grandes villes du Mexique, recevant pour cela une rémunération très stimulante. Suite aux protestations de *santeros* traditionalistes, certains ont subi une sorte de semi-initiation, appelée *lavado de manos*, leur permettant de toucher ponctuellement les *batá consacrés*. Tous expliquent qu'ils ont accepté par respect pour une culture et une religion qu'ils admirent.

Aujourd'hui, plusieurs *omó añá* résidant au Mexique sont « nés » (rituellement), et ce sont eux qui sont sollicités de préférence. Ainsi, le Cubain professeur de percussions et de danse actuellement « en service » à Xalapa (mandaté sous contrat par le Ministère de la Culture cubain), Tino Galán, a fait venir de Mexico en 2006 et de Xalapa en 2008 une partie des musiciens nécessaires pour l'accompagner lors de l'exécution d'une cérémonie *santera* à Veracruz. Les *xalapeños*, cependant, n'étaient pas Mexicains : il s'agissait de deux de ses élèves initiés, respectivement de nationalité portoricaine et américaine¹⁹. Tino

19 Ce dernier, qui se présente comme blanc et de famille catholique, a étudié la théologie et la philosophie à Washington dans les années quatre-vingt-dix, et a eu pour professeur Michael Mason, célèbre pratiquant-chercheur du réseau de la religion des *orisha*, qui est devenu son parrain de *santería* en 2002. Il explique clairement que c'est la passion pour les tambours *batá* qui l'a conduit à s'initier (à Cuba). Arrivé à Xalapa en touriste en 2000, il a épousé une Mexicaine et est resté dans la ville, en vivant de cours d'anglais. Il a d'abord pris des cours de percussions avec Javier Cabrera, puis avec Tino Galán, qui est devenu par la suite son parrain d'*añá*.

effectue les initiations à La Havane, avec la collaboration de ses parents rituels, puis circule d'une ville à l'autre du Mexique avec ses élèves-filleuls pour jouer dans les cérémonies. Pour les questions *religieuses*, il fait donc fonctionner son réseau transnational de parenté rituelle. Mais son espace de relations ne s'arrête pas à cette dimension, puisqu'il englobe également son réseau de relations professionnelles, incluant aussi bien des artistes que des promoteurs culturels et/ou des militants de la cause « afro », et l'amenant à participer à tous les événements cités plus haut, sans pour autant se sentir concerné par ces discours : Tino se dit Cubain et Havanais avant tout, certainement pas « noir » ou « Africain » (et encore moins « Yoruba »). Son intérêt pour les *batá* n'a rien à voir avec un héritage familial, précise-t-il, puisque ses parents n'étaient pas *religieux*, et que c'est en assistant à des cérémonies chez des voisins qu'il a décidé d'apprendre à en jouer à l'âge de onze ans, complétant par la suite son apprentissage dans une École d'Art de La Havane.

Or si le programme « Notre Troisième Racine » et les activités qui en découlent se veulent au départ académiques et culturels, l'analyse ethnographique révèle que la dimension mystique est également très présente : mais ce sont les musiciens et danseurs *religiosos*, non-*veracruzanos*, qui sont alors mis sur le devant de la scène par leurs collègues du Veracruz. C'est ainsi par exemple que Tino Galán a participé à plusieurs reprises au *Día de brujos* à Catemaco. Ce festival, désormais institué, qui constitue le moment phare de l'affluence touristique dans la chaîne montagneuse des Tuxtlas, a lieu tous les ans le premier vendredi de mars, jour où les pouvoirs des sorciers, stimulés par la Nature renaissante²⁰, sont censés atteindre leur point culminant. Le groupe *xalapeño* Orí y présente depuis plusieurs années un spectacle précédé d'un « rituel afro-cubain » : quelques libations à l'*oricha* Eleguá suivies d'une invocation aux « ancêtres », au « Dieu Créateur » et à la « Terre Mère », exécutée par Tino Galán ou Susana Arenas. En 2006, un *omó añá* noir américain, initié au Nigeria, a également participé à la représentation, en précisant dans son discours introductif qu'il s'agissait de « *diffuser les mystères et le caractère sacré de la culture mexicaine, africaine et afro-caribéenne* » et que le rituel mis en place formait partie « *de la culture sacrée du peuple yoruba, qui n'a rien à voir avec les pouvoirs obscurs ou les choses maléfiques* ».

Plus spectaculaires encore, les premiers Festivals internationaux *afrocaribeños* ont marqué tous les esprits. Entre 1995 et 1998, le directeur de l'IVEC, Rafael Arias, a eu à cœur d'organiser à cette occasion un forum intitulé *Rites, magie et sorcellerie* dont l'objectif était de montrer la dimension religieuse de la « Troisième Racine ». Pour ce faire, il envoya plusieurs promoteurs culturels de l'IVEC dans divers pays caribéens, à la recherche de troupes pouvant présenter des mises en scènes de cérémonies. Cuba fut bien entendu privilégiée, en tant que « *país hermano* » du Veracruz, et pour ses prix très compétitifs sur le marché international, puisque les contrats étaient signés directement avec les institutions culturelles, qui rétribuaient ensuite leurs employés en salaires cubains (d'où l'énergie déployée par ces derniers, une fois arrivés au Mexique, pour compléter leurs revenus en donnant des cours privés, ou en tant que spécialistes rituels). L'objectif

20 La grande fête ésotérique, écologique et identitaire mexicaine dérivée la spiritualité *New-Age* a lieu aux alentours de l'équinoxe de printemps. Pour le Veracruz, il s'agit de la *Cumbre Tajín*. Sur l'utilisation des sites archéologiques préhispaniques à des fins rituelles contemporaines à cette date, voir par exemple De la Torre et Gutiérrez, 2005 : 62-63.

de cette démarche était de jeter les bases d'une mise en relation étroite des pratiques « sorcières » locales avec les religions « sœurs » afro-américaines. Le programme de 1998 expliquait par exemple : « Les sortilèges pour l'amour, la bonne aventure, l'abondance ou la vengeance sont quelques-uns des 'besoins' les plus récurrents des nouveaux adeptes ou des curieux qui, comme de nombreux Mexicains, s'approchent des chamans, sorciers et guérisseurs pour recevoir de 'l'aide' et obtenir les bénéfiques sollicités. De cette façon les maladies de l'âme ou de l'esprit, les jalousies ou le mauvais œil, sont soignés de manière similaire par les hougans, les mambos, les santeros ou les guérisseurs de San Andrés Tuxtla » (*Carpeta, etc.*, 1998 : 61).

C'est ainsi que des *religiosos* cubains et mexicains invités officiellement partagèrent non seulement la scène, mais aussi des espaces destinés aux pratiques consultatives et aux cérémonies (incluant dans leur cas des sacrifices d'animaux particulièrement sanglants et spectaculaires, condamnés ultérieurement par l'Église et la Société Protectrice des Animaux) avec les « sorciers » et « guérisseurs » locaux. De même, ils firent appel aux artistes de la région en diverses occasions, comme par exemple au groupe Lamento Yoruba en 1995 pour accompagner une cérémonie d'offrande symbolique à la mer²¹, sous l'égide et en hommage à la célèbre actrice d'origine cubaine Ninon Séville, l'une des figures phares de l'âge d'or du cinéma mexicain, et sans doute l'une des premières *santeras* notoires résidant au Mexique (Juárez, 2007 : 85). Outre les contacts qui s'établirent alors, aussi bien entre percussionnistes qu'entre spécialistes rituels, l'impact de ces forums sur l'imaginaire local a été considérable, confortant la *santería* dans une position « sorcière » attirante et terrifiante (certaines rumeurs évoquent même une « malédiction » de l'IVEC, qui depuis cette époque n'aurait cessé de péricliter), au grand dam des artistes participants qui s'évertuaient de façon générale à la présenter comme une religion à part entière, ou mieux, comme une culture digne de respect. Ces derniers s'accordent tous à déplorer la suppression de ce forum à partir de 1999, et accusent les nouveaux responsables de l'IVEC d'avoir « blanchi » le festival, en changeant son nom (il devint Festival *del Caribe*, pour souligner explicitement le fait que « *no sólo lo afro vive en el Caribe* », García y Guadarrama, 2004 : 117) et en sélectionnant une programmation musicale plus « *salseña* » et donc moins violemment exotique.

On voit bien à travers ces événements les limites du discours de la « Troisième Racine », qui se heurte ici au racisme et à l'intolérance religieuse d'une ville où toutes les pratiques non catholiques sont sévèrement fustigées, voire exorcisées par le clergé en tant que « choses du Diable »²², et où les *morenos* (bruns de peau) sont placés en bas de l'échelle sociale. La préférence pour une référence à la cubanité plutôt qu'à l'africanité de l'identité *jarocha* peut d'ailleurs être mise en relation avec la pratique très courante dans le Port, qui consiste à expliquer sa carnation foncée par une ascendance cubaine, alors

21 Cette cérémonie a inspiré par la suite l'une des *santeras*-spirites les plus célèbres du Port, qui a organisé tous les 1^{er} novembre jusqu'à sa mort, en 2007, un rituel d'offrandes à la mer pour Yemayá, dans sa version locale identifiée à l'un des avatars de la Santa Muerte (voir à ce sujet Argyriadis et Juárez, 2008).

22 Discours développé explicitement par le père Casto Simón tous les vendredis lors des messes de guérison et d'exorcisme qu'il célèbre à Puente Jula, petite bourgade voisine de Veracruz. Ces messes ont été très médiatisées ces dernières années, et de nombreux fidèles venus de toute la République y affluent chaque semaine.

que la possibilité d'une ascendance africaine, même lointaine, est rejetée avec dégoût : « *Moi, des ancêtres esclaves ? Certainement pas !* ». Ce phénomène recouvre à son tour une ambiguïté : si la cubanité est valorisée à travers l'imaginaire qu'elle charrie (sensualité, élégance, aptitudes pour les arts et la fête, vivacité d'esprit, courage), dans la réalité les Cubains qui résident à Veracruz sont souvent les victimes d'attitude xénophobe, et ce quelle que soit la couleur de leur peau. Le stéréotype positif est alors renversé, et ils sont accusés de luxure, exhibitionnisme, débauche, fourberie et agressivité. L'assimilation des *Veracruzanos* aux « Cubains », le goût pour « se déguiser en même » (Flores Martos, 2004 : 391) se fait également de façon ambiguë, le stéréotype négatif étant associé aux classes sociales marginales et la cubanité perçue alors comme dangereuse et contaminante (*ibidem* : 266, 406).

Les relations entre les artistes-*religieux* cubains et leurs élèves du Veracruz reflètent cette complexité d'un rapport dérangeant car trop proche, mettant en péril la spécificité des parties. Certes, les *Veracruzanos* reconnaissent la *santería* en tant que culture et que religion, tout en ayant une connaissance approfondie de par leur pratique artistique, leurs lectures et leur participation (distanciée) à des cérémonies. D'autre part, ils ont profondément intégré le discours de leurs professeurs cubains qui ont eu à cœur de leur enseigner le répertoire « afro-cubain » en tant que patrimoine national. Or si l'étude de ce répertoire a pu constituer un premier pas vers la découverte d'une richesse culturelle d'origine africaine insoupçonnée, elle n'en résout pas pour autant le problème de fond généré par leur quête identitaire « afro-mexicaine » : les danses d'*orichas* et les rythmes de *batá* enseignés sont cubains avant que d'être africains. Et c'est pourquoi l'implication religieuse ne peut accompagner dans ce cas la pratique artistique : « *Ce n'est pas mien* », répètent sans exceptions tous les musiciens et danseurs interrogés à ce sujet. Estela Lucio explique quant à elle son refus de s'initier (malgré le fait que selon elle la pratique de la transe aurait contribué à l'amélioration de son niveau de danseuse) : « *C'est une religion, et moi j'ai déjà une religion, donc si je me mets dans une autre religion il faudra que je change beaucoup de choses, non ? Presque changer ma culture. (...) Pour moi la santería a beaucoup de différences avec la religion catholique et avec nos coutumes, quoi qu'on en dise et même si elle y ressemble : simplement le fait d'entrer en transe* ».

La volonté de trouver un style « afro » propre et de se démarquer du répertoire « afro-cubain »²³ est particulièrement forte chez les percussionnistes du Port, qui se sentent d'autant plus en marge du réseau. Norberto Méndez, en citant Gilberto Gutiérrez, le directeur de Mono Blanco, explique son intervention dans le groupe : « *notre percussionniste, il joue de la musique afro-cubaine, mais il connaît sa culture, il connaît sa racine, et au moment d'interpréter du son jarocho avec la percussion, il le fait comme un Jarocho, pas comme un Cubain, tu comprends ?* ». Le fait d'utiliser des pans du répertoire « afro-cubain » importe peu ici, du moment que l'interprétation reste *jarocho*. Gonzalo Hernández va plus loin et raconte l'évolution de Lamento Yoruba, qui tente d'inventer ses propres rythmes, en s'inspirant des bruits entendus dans les *ranchos* : « *C'est parti*

23 Ce cas rappelle celui de la création d'une musique urbaine à Luanda dans les années quarante, où les musiciens indépendantistes eurent à cœur de dépasser leur rapport initial à la musique brésilienne et d'utiliser des éléments du répertoire quimbandu et des compositions originales pour donner naissance à un genre musical proprement « angolais » et « africain », dépassant les particularités ethniques (Mallet, 1997).

d'un besoin qu'on avait de faire des choses, d'un désir de trouver ce qu'il y a eu ici, à Veracruz (...) du point de vue de la relation entre le Noir de cette époque et la musique, mais en essayant presque toujours d'éviter de copier, n'est-ce pas ? La musique cubaine est très bien faite, personne ne peut dire le contraire, mais bon, elle est à eux en définitive ». Manuel Méndez renchérit : *« Jamais nous n'avons prétendu être Cubains, nous aimions leur musique, mais nous n'avons jamais prétendu être comme eux. Nous, nous étions Mexicains et Veracruzanos ».*

Trouver un style propre et se positionner dans un réseau transnational où l'hégémonie cubaine reste prégnante n'est pas une mince affaire. Les réactions des musiciens et des danseurs cubains face à de telles initiatives sont sans appel : un mépris outré pour des formations musicales qu'ils considèrent au mieux comme de pâles copies de leur répertoire, au pire comme de l'amateurisme. Cette opinion négative s'étend y compris aux interprètes *veracruzanos* du *son montuno* et du *danzón*, et contraste avec celle qu'ils professent couramment au sujet d'autres créations étrangères qui fusionnent des éléments du répertoire « afro-cubain » avec des éléments d'autres styles comme le latin jazz, le flamenco ou la musique électronique. Rares sont ceux, d'ailleurs, qui restent à Veracruz une fois leurs contrats terminés, préférant Xalapa ou mieux, México. Leur érudition s'accorde mal d'une offre culturelle peu abondante et attractive de leur point de vue, et d'un racisme quotidien qui tente de les cantonner dans le rôle d'amuseurs, alors qu'ils se considèrent, comme Tino Galán, comme des « ambassadeurs culturels ».

CONCLUSIONS

L'étude de ce réseau d'artistes interprètes du répertoire « afro-cubain » permet donc de pointer un certain nombre de dynamiques qui sont propres au fonctionnement de ce type d'organisation sociale. Bien loin de donner naissance à une « communauté » militante, religieuse ou esthétique, il génère au contraire sans cesse de nouvelles réinterprétations de pratiques et de discours eux-mêmes fortement marqués par leur contexte d'émergence. Le répertoire « afro-cubain », fruit de plusieurs étapes de transnationalisation, continue à être mobilisé et « indigénisé » (Appadurai, 1996) de façons très diverses par des acteurs qui se côtoient, s'affrontent, s'allient et se rencontrent sans d'ailleurs toujours se comprendre. Mais les malentendus produisent eux-mêmes de nouvelles significations : ainsi, un jeune percussionniste du Port, ayant à cœur de présenter ses créations lors du carnaval de la négritude à Yanga en 2008, explique son identification à la « Troisième Racine » de la façon suivante :

« Tu comprends, nous devons y aller, parce que c'est nous qui sommes la troisième racine, la troisième génération, ceux qui font déjà des choses nouvelles ».

Faire des choses nouvelles, créer un répertoire qui soit à la fois « afro-*veracruzano* » et clairement distinct, malgré sa filiation, des répertoires « afro-cubain » et du *son jarocho*, est une volonté d'autant plus forte chez les musiciens et les danseurs du Port que ces derniers sont d'emblée marginalisés au sein des réseaux qui se croisent ici (par rapport aux artistes cubains du fait de leur identité nationale, par rapport aux artistes *xalapeños* du fait de leur non-inscription dans le réseau artistique-universitaire local, par rapport aux

artistes-*religieux* en général). S'ils ont puisé dans un premier temps à leurs ressources, ils ont aujourd'hui clairement désactivé le lien qui les y unissait, se recentrant sur un petit réseau qui les relie à quelques acteurs culturels cubains (les journalistes organisatrices du Festival *del Son* à Cuba) et à quelques jeunes musiciens du Port, comme le groupe Juventud Sonera qui commence à entreprendre diverses activités en vue de développer, en plus du *son*, le goût pour le répertoire « afro-cubain », ou au sein du groupe Ensemble Ulúa.

À l'opposé de ce cas de figure, on trouve des acteurs comme Susana Arenas ou Tino Galán, qui passent leur temps à voyager d'une ville à l'autre et respectivement entre le Mexique et Cuba et entre le Mexique et les États-Unis. Je les qualifie d'acteurs « indépendants » du réseau de réseaux, dans la mesure où ils ne sont pas engagés à proprement parler dans toutes ses dimensions (le thème de l'africanité ne les intéresse tout simplement pas : ils se veulent et se proclament ambassadeurs de cubanité), tout en transitant quand même d'une dimension à une autre de par leur fonction spécifique d'artistes-*religieux*. Ils se différencient de ce point de vue de ceux que je qualifie d'acteurs « nœuds », comme Lázaro Cárdenas, qui sont de fins connaisseurs des codes de tous les lieux et espaces où ils circulent, et qui mettent sciemment en relation artistes, *religieux*, militants et promoteurs culturels. Figures incontournables, on les retrouve sans spécialement les chercher à plusieurs échelles et dans tous les moments-clés des réseaux transnationaux de pratiquants de la religion des *orisha*, d'interprètes et de promoteurs du répertoire « afro-cubain » et de militants panafricanistes.

Quant à ceux qui comme Javier Cabrera ou Estela Lucio assument à échelle régionale une position d'autorité et de mise en relations, mais n'activent dans le réseau qu'un nombre restreint de contacts et de dimensions, je les appelle des acteurs « axes ». D'une certaine façon, les frères Méndez sont aussi des acteurs « axes », mais à une échelle relationnelle beaucoup plus restreinte. La « désactivation » des liens qui les reliaient initialement au réseau cubano-*xalapeño*, réseau lui-même contraint en grande partie par des facteurs économiques et de division sociale, les a conduits à une position de « fin de ligne », *a priori* inconfortable, mais dont ils s'accommodent en fait très bien dans la mesure où ils ne prétendent pas entrer en compétition au sein du réseau d'interprètes du répertoire « afro-cubain », mais plutôt ancrer leur légitimité à une échelle strictement locale.

La position des différents acteurs dépend donc de leur capacité et/ou volonté à s'inscrire dans un réseau qui d'une part croise d'autres réseaux, et d'autre part donne naissance à des ramifications qui peuvent se retrouver excentrées par rapport aux lieux et aux acteurs « nœuds ». La question des échelles se pose ici d'une façon complexe, puisqu'il faut bien distinguer ce qui relève des échelles géographiques (la ville, la province, le territoire national, l'échelle tricontinentale Amériques/Europe/Afrique, voire l'échelle globale) et ce qui relève des échelles de réseaux de relations, qui peuvent d'emblée, même s'ils comportent peu d'acteurs, être translocaux ou transnationaux (Argyriadis, 2005), ou rester au contraire irrémédiablement micro-locaux.

Certes, le pouvoir d'achat, la mobilité et l'accès aux moyens de communication modernes sont déterminants pour acquérir une position forte, et de ce point de vue

certaines inégalités sociales ou « asymétries » sont reproduites très fortement au sein de ces réseaux (comme le souligne par ailleurs Baumann (1998 : 94) à propos de la « glocalisation ». Mais le cas étudié ici nous montre que ce ne sont pas les seuls facteurs à prendre en compte. Ici, la position hégémonique est détenue clairement par les artistes-*religieux* cubains, dont le pouvoir d'achat de départ est quasi-nul, sans parler des difficultés énormes rencontrées par les citoyens de l'île pour accéder à Internet et se mouvoir physiquement d'un point à un autre et d'un pays à un autre. Malgré ces handicaps, leur niveau d'instruction général et artistique et leur position de légitimité traditionnelle internationale (qu'ils ont contribué consciemment à construire) en font de redoutables concurrents pour les Latino-Américains. La maîtrise du savoir et la capacité à assimiler et à utiliser plusieurs codes culturels se révèlent donc plus pertinents qu'une aisance matérielle qui s'acquiert d'ailleurs *a posteriori*, et ce justement parce les réseaux transnationaux permettent de « se mouvoir » au-delà des espaces géographiques et des contextes locaux et nationaux : dans des espaces de relations qui les transversalisent et contribuent de ce fait à leur redéfinition constante.

.....

Références bibliographiques

- Actas del folklore* (1961), La Habana, Centro de Estudios del Folklore del T.N.C., 12 números.
- AGUIRRE BELTRÁN Gonzalo (1989) [1946] *La población negra de México. Estudio etnohistórico*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ALVARADO RAMOS Juan A. (1999) Introducción, in *Cultura popular tradicional cubana* (coll.), La Habana, CIDCC Juan Marinello/Centro de Antropología, pp. 9-25.
- AMADOR Judith (1999) *En América se conservan las raíces de la cultura negra, mejor que en Africa : Luz María Martínez Montiel*, 13 août, [<http://www.cnca.gob.mx>].
- APPADURAI Arjun (1996) *Modernity at large. Cultural Dimension of Globalization*, Minneapolis/London, Minnesota UP.
- ARGYRIADIS Kali (2006) Les *batá* deux fois sacrés. La construction de la tradition musicale et chorégraphique afro-cubaine, in *Civilisations*, vol. LII, n° 1-2, janvier, pp. 45-74.
- ARGYRIADIS Kali (2005) *Ramas*, familles, réseaux. Les supports sociaux de la diffusion de la *santería* cubaine (Cuba-Mexique), in *Journal de la société des américanistes*, n° 91-2, pp. 153-183.
- ARGYRIADIS Kali (2001-2002) Les Parisiens et la *santería* : de l'attraction esthétique à l'implication religieuse, in *Psychopathologie africaine*, vol. XXXI, n° 1, pp. 17-43.
- ARGYRIADIS Kali (1999) *La religion à La Havane. Actualité des représentations et des pratiques cultuelles havanaises*, Paris, éd. des Archives contemporaines, 380 p.
- ARGYRIADIS Kali y JUÁREZ HUET Nahayeilli (2008) Sobre algunas estrategias de legitimación de los practicantes de la *santería* en el contexto mexicano, in Alejandra Aguilar, Kali Argyriadis, Renée de la Torre y Cristina Gutiérrez eds., *Raíces en movimiento. Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco/IRD/CEMCA, pp. 281-308.
- ARGYRIADIS Kali y JUÁREZ HUET Nahayeilli (2000) [CD-Rom] *Atlas etnográfico de Cuba. Cultura popular tradicional* (colectivo de investigadores), La Habana, CIDCC Juan Marinello/Centro de Antropología/CEISIC.
- BASCOM William R. (1952) Yoruba acculturation in Cuba, in *Les Afro-Américains*, Dakar, mémoire de l'I.F.A.N., pp. 163-167.
- BAUMANN Zygmunt (1999) [1998] *La globalización. Consecuencias humanas*, México, Fondo de cultura económica.

- BOLIVAR Natalia, RIO (del) Natalia (2000) *Lydia Cabrera en su laguna sagrada*, Santiago de Cuba, ed. Oriente.
- CAPONE Stefania (2005) *Les Yoruba du Nouveau Monde. Religion, ethnicité et nationalisme noir aux États-Unis*, Paris, Karthala.
- CAPONE Stefania (2010, sous presse) Conexiones diasporicas: redes artísticas y construcción de un patrimonio cultural « afro », in Freddy Ávila et Christian Rinaudo Dir., *Cartagena – Veracruz – La Habana. Circulación de signos culturales afrocaribeños: políticas, mercados, intelectuales*, México, CEMCA/CIESAS/CNRS/IRD/INAH.
- CARDONA Ishtar (2006) Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: el resurgimiento del son jarocho, in *Política y cultura*, n° 26, México, pp. 213-232.
- CARPENTIER Alejandro (1985) [1946] *La musique à Cuba*, Paris, Gallimard.
- CARPENTIER Alejandro (1998) *Carpeta de información básica. Festival Internacional Afrocaribeño Veracruz '98* (1998), Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura.
- CASTELLS Manuel (1999) [1996] *La era de la información. Tomo I: La sociedad red*, México, Siglo XXI.
- COLONNOS Ariel (1995) *Sociologie des réseaux transnationaux. Communautés, entreprises et individus : lien social et système international*, Paris, l'Harmattan.
- DÉCORET AHIHA Anne (2004) *Les danses exotiques en France (1880-1940)*, Pantin, Centre national de la danse.
- DE LA FUENTE Alejandro (2000) *Una nación para todos. Raza, desigualdad y política en Cuba, 1900-2000*, Madrid, Colibrí.
- DE LA TORRE Renée y GUTIÉRREZ ZÚÑIGA Cristina (2005) La lógica del mercado y la lógica de la creencia en la creación de mercancías simbólicas, in *Desacatos*, n° 18, mayo-agosto, pp. 53-70.
- Etnología y folklore* (1966-1969), n° 4, La Habana, Academia de Ciencias, 8 números.
- FLORES MARTOS Juan Antonio (2004) *Portales de múcar. Una etnografía del puerto de Veracruz*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- GARCÍA DE LEÓN Antonio (1992) El Caribe Afro-andaluz : permanencias de una civilización popular, in *La Jornada Semanal*, 12 de enero, pp. 27-33.
- GARCÍA DÍAZ Bernardo (2002) La migración cubana a Veracruz 1870-1910, in García Díaz, Bernardo y Guerra Vilaboy Sergio Coord., *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana, las dos orillas*, México, Universidad veracruzana, pp. 297-319.
- GARCÍA DÍAZ Bernardo (2010, sous presse) Veracruz, cabeza de playa de la música cubana en México, in Freddy Ávila et Christian Rinaudo Dir., *Cartagena – Veracruz – La Habana. Circulación de signos culturales afrocaribeños: políticas, mercados, intelectuales*, México, CEMCA/CIESAS/CNRS/IRD/INAH.
- GARCÍA DÍAZ Bernardo y GUERRA VILABOY Sergio (2002) *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana, las dos orillas*, México, Universidad veracruzana.
- GUERRA Ramiro (1989) [1982] *Teatralización del folklore*, La Habana, ed. Letras Cubanas.
- HAGEDORN Katherine J. (2001) *Divine Utterances. The performance of Afro-Cuban Santería*, Washington & London, Smithsonian Institution Press.
- HOFFMANN Odile (2005) Renaissance des études afromexicaines et productions de nouvelles identités ethniques, in *Journal de la société des américanistes*, n° 91-2, pp. 123-152.
- JUÁREZ HUET Nahayeilli (2004) La santería dans la ville de México : ébauche ethnographique, in *Civilisations*, n°1-2, vol. L1, janvier, pp. 61-79.
- Un pedacito de Dios en casa: transnacionalización, relocalización y práctica de la santería en la ciudad de México* (2007), thèse de doctorat en anthropologie sociale, Colegio de Michoacán.
- JUÁREZ HUET Nahayeilli (2010, sous presse) Lo « afro » en las industrias de la música y el cine: el caso afrocubano en México, in Freddy Ávila et Christian Rinaudo Dir., *Cartagena – Veracruz – La Habana. Circulación de signos culturales afrocaribeños: políticas, mercados, intelectuales*, México, CEMCA/CIESAS/CNRS/IRD/INAH.

- KARNOOUIH Lorraine (2007) *Un miroir de patience : analyse de l'identité cubaine au regard de l'aporie de la permanence du Même dans le temps*, thèse de doctorat en sociologie, Université de Paris 7.
- KARNOOUIH Lorraine (2010, sous presse) Lo « afro » en el imaginario nacional cubano y el contrapunteo La Habana/Santiago de Cuba, in Freddy Ávila et Christian Rinaudo Dir., *Cartagena – Veracruz – La Habana. Circulación de signos culturales afrocaribeños: políticas, mercados, intelectuales*, México, CEMCA/CIESAS/CNRS/IRD/INAH.
- KNAUER Lisa Maya (2000) La rumba en Nueva York, in Rafael Hernandez Comp., *Mirar el Niágara. Huellas culturales entre Cuba y los Estados Unidos*, La Habana, CIDCC Juan Marinello, pp. 329-360.
- KNAUER Lisa Maya (2001) Afrocubanidad translocal: la rumba y la santería en Nueva York y La Habana, in Rafael Hernandez y John H. Coatsworth Coord., *Culturas encontradas: Cuba y los Estados Unidos*, La Habana, CIDCC Juan Marinello/University of Harvard (DRCLAS), pp. 11-31.
- LEÓN Argeliers (1961) La expresión del pueblo en el Teatro Nacional Cubano, in *Actas del folklore*, n° 1, La Habana, Centro de Estudios del Folklore del T.N.C., enero, pp. 5-7.
- Del canto y el tiempo* (1974), La Habana, ed. Pueblo y Educación.
- LÓPEZ CALLEJA Sonia (2005) *Diffusion des cultes afro-cubains à Paris et à Valencia : influence des processus cognitifs dans l'adhésion à une nouvelle religion*, mémoire de DEA, Université de Paris-X Nanterre, 14 juin.
- MALLET Julien (1997) Musique urbaine et construction politique de l'identité en Angola, in *L'Homme et la société*, n° 126, octobre-décembre, pp. 37-48.
- MALCOMSON Hettie (2008) Las configuraciones raciales del danzón: los imaginarios raciales del Puerto de Veracruz, in *Diáspora, nación y diferencia. Poblaciones de origen africano en México y Centroamérica* (colloque international), IRD/CIESAS/INAH/CEMCA/UNAM, 10-13 juin 2008, Veracruz, Mexique, 10 juin 2008.
- ORTIZ Fernando (1995) [1906] *Hampa afro cubana: los negros brujos*, La Habana, ed. de Ciencias sociales.
- ORTIZ Fernando (1937) La música sagrada de los negros yorubas en Cuba, in *Ultra* n° 13, vol. III (La Habana), julio, pp. 77-86.
- ORTIZ Fernando (1993) [1950] *La africanía de la música folklórica afro cubana*, La Habana, ed. Letras cubanas.
- ORTIZ Fernando (1981) [1951] *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore afro-cubain*, La Habana, ed. Letras Cubanas.
- ORTIZ Fernando (1995) [1954] *Los instrumentos de la música afro cubana. Los tambores batá*, La Habana, ed. Letras Cubanas.
- RINAUDO Christian (2010, sous presse), Lo « afro » en las políticas culturales en Cartagena y Veracruz, in Freddy Ávila et Christian Rinaudo Dir., *Cartagena – Veracruz – La Habana. Circulación de signos culturales afrocaribeños: políticas, mercados, intelectuales*, México, CEMCA/CIESAS/CNRS/IRD/INAH.
- ROUGET Gilbert (1965) Notes et documents pour servir à l'étude de la musique yoruba, in *Journal de la Société des Africanistes*, tome XXXV, pp. 65-107.
- SCHAEFFNER André (1980) [1968] *Origine des instruments de musique*, Paris, Mouton éd.
- SORHEGUI Arturo (2002) La Habana-Veracruz. El Mediterraneo Americano y el circuito imperial hispano (1519-1821), in García Díaz Bernardo y Guerra Vilaboy Sergio Coord., *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana, las dos orillas*, México, Universidad veracruzana, pp. 23-43.

Réseaux transnationaux d'artistes et relocalisation du répertoire « afro-cubain » dans le Veracruz

Kali ARGYRIADIS

Le répertoire musical et chorégraphique « afro-cubain » est considéré aujourd'hui comme un apport légitime et valorisé à l'identité culturelle nationale cubaine. Il est transmis au public non-cubain par des musiciens et des danseurs professionnels qui sont aussi des pratiquants des religions « afro-cubaines ». Insérés dans de complexes réseaux rituels et professionnels polycentrés, ces artistes ont formé des élèves qui contribuent à leur tour à la construction de larges réseaux transnationaux d'artistes. Dans cet article, je propose d'ébaucher une analyse historique et ethnographique de ces réseaux, depuis leur naissance à Cuba et en explorant l'une de leurs ramifications dans l'État du Veracruz, au Mexique. Il s'agira dans un premier temps de comprendre le fonctionnement concret de la diffusion d'un répertoire pour ensuite analyser la ré-interprétation de ce dernier à la lumière des relations de pouvoir générées par l'organisation en réseaux.

Transnational Artist Networks and Relocalisation of the "Afro-Cuban" Repertory in Veracruz

Kali ARGYRIADIS

The afro Cuban musical and chorographical repertory is considered to be a legitimate and valuable contribution to Cuba's national cultural identity. It conveys to the non Cuban public, through professional musicians and dancers who are also practitioners of the so called Afro-Cuban religions. Placed in a complex array of ritual and professional polycentric networks, the performers have trained students who contribute, in the same manner, to the construction of extensive transnational artist networks. In this article, I propose to outline an historical and ethnographic analysis of such networks, beginning with its genesis in Cuba and proceeded by exploring one of its ramifications in the State of Veracruz, Mexico. First, it will be discuss the punctual understanding on how the repertory spreads, followed by an analysis of the reinterpretation of such repertory in the light of power relationships generated by this networked organization.

Redes transnacionales de artistas y relocalización del repertorio “afrocubano” en el Estado de Veracruz

Kali ARGYRIADIS

El repertorio musical y coreográfico “afrocubano” es considerado hoy como un aporte legítimo y valorado a la identidad cultural nacional cubana. Se transmite al público no-cubano por mediación de músicos y bailarines profesionales que son también practicantes de las llamadas religiones afrocubanas. Insertados en complejas redes rituales y profesionales polycentradas, dichos artistas han formado alumnos que contribuyen a su vez en la construcción de amplias redes transnacionales de artistas. En este artículo, propongo esbozar un análisis histórico y etnográfico de dichas redes, partiendo de su génesis en Cuba y explorando una de sus ramificaciones en el Estado de Veracruz (Méjico). Se trata primero de entender el funcionamiento concreto de la difusión de un repertorio y luego de analizar la reinterpretación de dicho repertorio a la luz de las relaciones de poder generadas por la organización en red.