

La naissance du « Latin Jazz »

*Par Christophe Waldner
09/05/2012*

Le latin jazz est une musique extrêmement riche, aux reflets de ses multiples influences et métissages. Son histoire commence dans les Antilles et se poursuit aux États-Unis, et transporte avec elle les cultures ancestrales de tout un continent: l'Afrique. « *Moi pas parler anglais, toi pas parler espagnol, mais nous deux parler africain* » déclarera en 1947, le congocero cubain Chano Pozo à Dizzy Gillespie. Ainsi les musiques afro-latines et le jazz sont issues des mêmes racines, leur rencontre est alors inéluctable. Ce qu'il manque à l'une, l'autre va lui apporter : d'un côté des harmonies sophistiquées, des techniques d'arrangement et d'improvisation, des instruments d'origines européennes, et de l'autre les tambours africains conservés par les esclaves, et leurs polyrythmies complexes issues des traditions de leurs peuples. Il ne reste alors plus que l'intervention de musiciens de génie, de créateurs en avance sur leur temps, pour permettre cette rencontre. De La Havane à New-York en passant par la Nouvelle-Orléans, voici comment est née cette musique fascinante qui aujourd'hui connaît un succès international.

1. Un peu d'histoire

Les musiques cubaines et afro-antillaises en général, sont issues de la rencontre entre 2 traditions: celles des esclaves noirs arrachés à leur terre d'origine pour venir travailler la canne à sucre ou le café, et celles des colons blancs, majoritairement venus d'Espagne et de France.

1. Préhistoire de la musique cubaine

Avant l'arrivée de Christophe Colomb en 1492, les indigènes Taïnos qui peuplent alors l'île de Cuba utilisaient des percussions pour célébrer leurs rites religieux. Bien qu'il ne reste que des légendes concernant leurs pratiques, selon certains historiens, ils seraient à l'origine des maracas et du güiro.

Mais c'est avec l'arrivée des esclaves venus de toute l'Afrique que va se construire la culture musicale afro-cubaine. Entre 1600 et 1800, il en arrivera approximativement 760 000. Parmi eux il y a les Yoruba (appelés Lucumí à Cuba), les Bantous (ou bantu), les Arará, les Ewé ou Eoué, les Abakuá.... Chacune de ces ethnies à sa propre religion et sa propre culture. Les Yoruba notamment vénèrent les « *Orishas* », mais n'ayant plus le droit de pratiquer leur religion, ils dissimulèrent habilement leurs divinités derrière les saints (los santos) chrétiens, ce qui a donné naissance à la Santería encore pratiquée aujourd'hui. Pendant les célébrations, ils jouent des tambours batá, qui seront plus tard très usités dans les musiques cubaines.

Vers 1550 environ, les colons espagnols autorisent les esclaves à se réunir entre eux dans des cercles appelés « *cabildos* », où ils sont libres d'organiser des fêtes certains jours. Les « *comparsas* » (groupes de musiciens et danseurs) qui défilent, jouent principalement la « *conga* » avec des tambours congos (appelés également congas chez nous). C'est un point clé car c'est précisément ce qui a permis à la musique afro-antillaise de se développer, tout en gardant ses racines africaines. Aux Etats-Unis, les esclaves, s'étant fait confisquer leurs tambours, ne pouvaient plus perpétuer les traditions de leurs aïeux, qui se perdirent de génération en génération. Mais c'est aussi grâce à ça qu'ils se tournèrent vers les instruments européens, et que le jazz est né.

2. Le métissage européen

En 1791, la révolution Haïtienne éclate et de nombreux colons français et leurs esclaves viennent trouver refuge à la Nouvelle-Orléans et surtout à Santiago de Cuba. Avec eux, ils ramènent la culture du café ainsi que la contredanse. Cette danse d'origine française va rapidement se répandre dans toutes les couches sociales des caraïbes. Les noirs vont y incorporer la structure rythmique du « *cinquillo* », venu d'Afrique de l'ouest, pour la créoliser. C'est

une cellule rythmique de 5 notes dans une mesure à 4 temps dont on connaît 32 formes différentes dans toute la caraïbe. La contredanse va alors peu à peu devenir la « *contradanza cubana* », puis la « *danza* » tout court. Les orchestres « *típicas* », composés de violons, clarinettes, cornets à pistons et percussions, sillonne l'île et la propage aussi bien dans les salons bourgeois que dans les lieux populaires. Grâce aux innovations de Miguel Faílde, la danza évolue vers le « *danzón* ». Les formations típicas, qui pouvaient dépasser la vingtaine de musiciens, se réduisent alors et deviennent des « *charangas* », composé de violons, flute, piano contrebasse et percussions.

3. Sa majesté le « *son* » et la reine « *rumba* »

La rumba apparaît dans les années 1800. On la pratique dans les cours des immeubles (les « *solares* ») des quartiers noirs de La Havane et Matanzas. Les danseurs se laissent entraîner par les rythmes incandescents des percussions, tandis qu'un chanteur soliste et un chœur se répondent. Ce n'est ni un chant de travail, ni un chant religieux, et elle est souvent improvisée. On y retrouve des percussions comme les congas et les « *cajones* » (qui ne sont alors que des cageots à morues) mais surtout la « *clave* », qui régie la musique cubaine. La clave est le nom d'une cellule rythmique de 5 notes sur 2 mesures, ce qui l'a différencie du *cinquillo*. La clave est aussi le nom de l'idiophone qui sert à la réaliser. Il existe 3 formes de rumbas : columbia, yambú et la plus populaire : le guaguancó.

Le « *son* », basé également sur une clave, est un genre vocal et instrumental dansant, né dans les campagnes de la région d'Oriente, à l'est de Cuba, à la fin du XIX^{ème} siècle, et constitue l'âme de l'île. Il est issu de la rencontre entre le folklore bantou et la musique espagnole. A l'origine il est joué en trio par un « *tres* » (petite guitare à 3 cordes de métal doubles) un bongo et un instrument de basse (la marimbula au début puis la contrebasse). Le chœur chante un refrain appelé « *montuno* » et le soliste répond en improvisant. Rapidement les tempos s'accélérent et la formation évolue, du trio on passe au sexteto puis au septeto quand s'ajoute une trompette. Beaucoup d'orchestres laissent tombé le *danzón* pour le *son* : un seul violon d'un orchestre *charanga* coûte à lui seul plus cher que toute une formation de *son* ! Très vite le succès du *son* dépasse les frontières cubaines et s'exporte en Europe et aux États-Unis, notamment grâce au titre « *El Manisero* » du pianiste cubain Moisés Simóns. Porté en France par la voix de Rita Montaner, « *El Manisero* » triomphe également aux États-Unis grâce à l'orchestre de Don Azpiazu et son chanteur Antonio Machín. Le Septeto Nacional sera la vedette de l'exposition universelle de Séville en 1928.

II. Trois principaux lieux d'échanges

La rencontre entre les folklores africains et occidentaux a donc eu lieu très tôt, et a permis aux caribéens de développer leur propre univers musical. La complexité et la diversité de leurs rythmiques attire les oreilles des compositeurs américains qui recherchent à travers elles, le contact perdu avec l'Afrique.

1. La Nouvelle-Orléans : berceau du jazz

La cité du croissant (surnommée ainsi en raison de la courbe qu'elle décrit le long du fleuve Mississippi) est un grouillant melting pot. Ancienne colonie française puis espagnole, elle accueille sur son sol de nombreuses communautés : Cubains, Portoricains, mexicains, martiniquais et guadeloupéens, ainsi que des blancs arrivés de Saint-Domingue (actuelle République Dominicaine) avec leurs esclaves et des noirs n'ayant pas pris part à la révolution. On danse la *bamboula* (du Bantu *m'bula* signifiant tambour) au Congo Square et des contredanses et mazurkas dans les bals et les salons créoles.

Dans cette jungle tropicale aux saveurs africaines, naît, en 1829, Louis Moreau Gottschalk, précurseur du ragtime. D'un père allemand et d'une mère française, il est élevé par une nourrice noire. Après s'être imprégné des différentes cultures de sa cité bouillonnante, il part à l'âge de 13 ans, étudier le piano et la composition à Paris. Encouragé par Chopin et Berlioz, qui admirent les rythmes afro-antillais qu'il insère dans ses compositions, il joue salle Pleyel à 15 ans et entame ainsi une carrière de concertiste prometteuse. Mais l'appel des tropiques le pousse à retourner en Amérique où il se met alors à sillonner les Antilles... Ses concerts mêlent la musique classique aux rythmes latins et rencontrent beaucoup de succès, notamment à Cuba où il rencontre le compositeur Ignacio Cervantes. Il meurt au sommet de sa gloire à Tijuca au Brésil en 1869 à seulement 40 ans. Gottschalk est le premier à avoir documenté précisément, grâce à ses notations musicales, les musiques populaires de l'ensemble des pays caribéens et même d'Amérique du Sud. On redécouvre aujourd'hui sa musique envoûtante. Parmi ses nombreuses compositions, on pourra noter *El Cocoyé*, *Ojos criollos*, *Nuit des tropiques*, *Bamboula*, et la *Marche des Jibaros*.

A la fin du XIX^{ème} siècle, la Habanera est en vogue au Mexique, et commence à s'exporter aux Etats-Unis. En 1885 pour l'Exposition du sucre et du coton, La fanfare du 8^{ème} régiment de cavalerie du Mexique se produit à la Nouvelle-Orléans. Florenzo Ramos, un de ses membres en profite pour introduire le saxophone dans la ville, qui deviendra plus tard un emblème du jazz.

En 1896, la ségrégation raciale est légalisée. De nombreux métis blancs ou peu colorés anglicisent leurs noms : ainsi Ferdinand Joseph Lamenthe devint Jelly Roll Morton. Ce célèbre pianiste et compositeur de rag représente à lui seul le mixage des Etats-Unis et des caraïbes. Né à la Nouvelle-Orléans de parents créoles et français, il est élevé par son parrain et sa marraine cubains. Il apprend la rythmique habanera avec son professeur de guitare mexicain avant de devenir

« *The Inventor of Jazz* » (qu'on pouvait lire sur ses cartes de visite). Il dira notamment que si la musique n'avait pas une « *Spanish Tinge* » (teinte espagnole) ce n'était pas vraiment du jazz. On retrouve le rythme habanera sur l'enregistrement de « *Mamanita* » ou encore « *New-Orleans Joy* » en 1923. Ainsi, alors que nous en sommes aux prémices, le jazz se nourrit déjà de l'influence latine.

2. La Havane : porte d'entrée du jazz à Cuba

En 1898, la signature du traité de Paris entre les américains et les espagnols met fin à la guerre et en 1902, Cuba sera déclarée indépendante. De 1900 à 1937, différentes dictatures se mettent en place et un édit municipal havanais interdit absolument « *l'usage des tambours d'origine africaine, dans tous les types de réunions, qu'elles se réalisent sur la voie publique ou à l'intérieur des édifices.* ». Cette interdiction, bien qu'elle ne fût que partiellement respectée, favorisa sans doute l'arrivée du jazz dans l'île. Les soldats de l'U.S. Army qui stationnent alors à Cuba sèment les premières graines de swing, colportées ensuite par l'essor du disque, de la radio et du cinéma. A la Havane, les hôtels internationaux comme l'Inferno, le Black Cat et le Jockey Club, engagent des orchestres américains que certains musiciens havanais, comme Mario Bauzá (alors âgé de 10 ans), ont le privilège de pouvoir écouter. Le saxophone, la batterie, la trompette et le banjo conquièrent alors la ville et des groupes de jazz locaux commencent à se former, dont le Cuban Jazz Band.

En 1900, William Christopher Handy, the « *father of the blues* » saisit l'opportunité d'aller jouer à Cuba lors d'une tournée avec son groupe « *Mahara's Colored Minstrels* » dans lequel il joue du cornet. Publié en 1914, son célèbre « *St Louis Blues* » utilise la rythmique Habanera. Il souhaitait recréer l'effet que pouvait avoir la rumba ou le tango (alors en vogue à l'époque) sur les danseurs. C'est le blues le plus célèbre de l'histoire : environ 1500 enregistrements recensés et joué dans une centaine de films.

En 1929, Georges Gershwin vient présenter à La Havane sa *Rhapsody in blue*. A son retour à New York, il composera sa *Cuban Overture*, dans laquelle il inclut un motif du son *Echalé Salsita* d'Ignacio Piñero.

En 1933, le grand Duke Ellington, inventeur du style *jungle*, commence à s'intéresser à la musique latine et part visiter Cuba. Sa célébrité fait accroître d'un côté l'intérêt pour le jazz dans l'île et de l'autre la popularité des musiques cubaines aux Etats-Unis. Des big bands cubains émergent aussi, jouant un répertoire latino-américain inspiré des arrangements de Fletcher Henderson, pionnier du genre, tout en employant une section de percussions cubaines. Mais pour que le jazz cubain trouve réellement sa voie, il faudra que les musiciens cubains s'exportent sur le continent nord américain, et notamment à

New York, ville berceau de ce nouveau jazz qui se dégage du modèle New-Orleans...

3. New York : les débuts du latin jazz

A la fin du XIXème, les Etats-Unis annexent Porto Rico, et en 1917, les portoricains obtiennent la nationalité américaine. Cela aura pour cause une émigration de masse vers les Etats-Unis et New York plus particulièrement, et bientôt East Harlem est surnommé : « *El Barrio* ». Dizzy Gillespie qui se produit non loin au Savoy Ballroom, s'adonne à la rumba, la conga et autres danses cubaines dans les dancings et les théâtres qui y pullulent. Une flopée de groupes et d'orchestres de plus grande taille éclosent, composés de musiciens de talent, comme le flutiste cubain Alberto Soccarás ou le trompettiste portoricain Augusto Coen.

Alberto Soccarás est né à Manzanillo, petite ville de la région d'Orient en 1908. Dans les années 20, il joue dans le Cuban Jazz Band de Jaime Prats à la Havane avant de s'installer en 1929 à Harlem. Brillant instrumentiste issu d'une famille de musiciens, il ne tarde pas à se faire remarquer, et grave en 1927 le premier solo de flute de jazz jamais enregistré (sur *Have You Ever Felt That Way*). Il monte par la suite sa formation personnelle, dans laquelle jouera le pianiste cubain Noro Morales, et anime les soirées du Club Cubanacán, dans le Barrio. Il collabore alors avec les jazzmen Benny Carter, Erskine Hawkins et Sam Wooding, avant de fonder l'Afro-Cuban Rumbas, dans lequel jouera succinctement Dizzy Gillespie. Il écrira par la suite, dans les années 40-50, des arrangements pour Cab Calloway et d'autres jazzmens, ainsi que pour des cubains comme Miguelito Valdés. Eclipsé par le *Be-Bop* auquel il ne se pliera pas, il consacre le reste de sa vie à l'enseignement.

Augusto Coen dont l'orchestre rivalise avec celui d'Alberto Soccarás dans le barrio des années 30 est arrivé à New York la même année que ce dernier, et joue avec Duke Ellington, Noble Sissle, Eubie Blake et Fletcher Henderson. Beaucoup de musicien latino-américains rejoignent à cette époque des orchestres de jazz, par goût pour cette musique, mais aussi parce que les débouchés sont encore limités pour la musique latine en dehors du Barrio. Avec cette arrivée massive de musiciens latinos, les grands orchestre comme celui de Bennie Moten (dont fait partie Count Basie et Fats Waller) ou Glenn Miller commencent à enregistrer des rumbas, des tangos et autres congas, et Dizzy Gillespie compose pour l'orchestre de Cab Calloway, *Pickin' the Cabbage*, dont l'un des riffs annonce la première partie de *Manteca*.

Mais c'est finalement le tromboniste portoricain Juan Tizol de l'orchestre de Duke Ellington, qui pose les premières pierres du jazz latin avec les standards *Caravan* (1937), *Conga Brava* (1940) et *Perdido* (1942).

Dans ce terreau fertile du Barrio, où les prestigieux clubs de jazz de Harlem font échos aux dancings latinos, le latin jazz va bientôt éclore sous le nom de *Cubop*.

III. Personnages majeurs :

1. Mario Bauzá et Machito : les Afro-Cubans

Les années 40 marquent l'avènement du *Bebop*. Ce nouveau style de jazz créé par les géniaux Charlie Parker, Dizzy Gillespie et Thelonious Monk, marque la fin de l'ère du *swing* et des grandes formations et fait la part belle aux improvisateurs, exigeant une solide connaissance de l'harmonie et une exceptionnelle maîtrise du tempo. Mario Bauzá et son beau frère Franck Grillo « *Machito* » décident de monter en 1939 un orchestre intégrant les trouvailles du bebop et les rythmes cubains : les Afro-Cubans.

Mario Bauzá naît en 1911 à La Havane et grandit dans le quartier noir de Cayo Hueso. Il apprend le haut bois et la clarinette au conservatoire et développe très vite un talent musical certain. Pour preuve, à neuf ans à peine, il intègre l'orchestre philharmonique de La Havane. Il découvre le jazz en écoutant la radio américaine et se passionne pour cette musique.

A cette époque, il joue aussi dans des orchestres *típicos* et *charanga* et notamment dans la charanga de Antonio Romeu, avec laquelle il va partir à New York en 1925. Il a alors seulement 14 ans. Lors de son court voyage, Bauzá assiste à une représentation de la « *Rhapsody in Blue* » de Gershwin par l'orchestre de Paul Withman et son saxophoniste Frankie Trumbauer. Mario est tellement impressionné par ce dernier qu'il décide d'acheter un saxophone. De retour à La Havane, il veut devenir musicien de jazz. Il termine ses études au conservatoire et commence l'apprentissage de son nouvel instrument.

En 1930 il décide de s'installer pour de bon à New York. A bord du bateau qui l'emmène, il rencontre Don Azpiazu et Antonio Machín, chanteur vedette du moment, avec lequel il se lie d'amitié. Ayant également pris quelques cours de trompette à La Havane, il se remet à cet instrument pour enregistrer avec Machín, et finalement se consacrera presque exclusivement à la trompette à partir de là. Il rencontre également à New York, Alberto Soccarás, qui lui présente des musiciens américains et très vite, Bauzá est engagé par The Missouriians, Noble Sissle puis par Chick Webb (Bauzá se vante d'avoir convaincu ce dernier d'engager la toute jeune Ella Fitzgerald, mais il était connu pour raconter n'importe quoi à qui voulait bien l'écouter en échange d'un verre...). En 1936 il épouse Estella, la sœur de Machito, à La Havane et convint ce dernier de l'accompagner à New York. A son retour il est engagé dans l'orchestre de Cab Calloway, pour lequel il deviendra arrangeur. Il suggère alors à Calloway d'engager un jeune trompettiste, John Birks « *Dizzy* » Gillespie, qu'il avait déjà côtoyé chez Webb. Les enregistrements de l'ensemble de Cab Calloway des années 39-40 portent indéniablement la marque latine de Bauzá. Machito, né à La Havane un an plus tard que Bauzá, a fait ses armes en tant que chanteur de *son* dans le Septeto Nacional et dans le Septeto Occidente. En 1937, il rejoint son beau frère Bauzá, avec lequel il est devenu très proche, à Sugar

Hill, quartier bourgeois d'Harlem. Ensemble, ils écument les clubs et les jam-sessions, et font la rencontre des grands jazzmen, tel que Duke Ellington ou Glenn Miller. Les deux hommes ont depuis toujours l'envie de monter une formation ensemble.

En 1940 Machito, après plusieurs tentatives, crée un nouveau groupe, à la base pour jouer du *son*, de la guaracha et de la rumba. Mais rapidement Bauzá quitte l'orchestre de Cab Calloway pour le rejoindre et prendre la direction musicale de l'orchestre. Il s'assure la collaboration de John Bartee, arrangeur de Calloway, et ajoute à la formation trompettes, trombones et saxophones aux côtés de la section de percussions latines. L'idée est de vraiment mêler le jazz à la musique cubaine, en arrangeant les thèmes à la manière des big bands pour obtenir le « son jazz », mais tout en gardant un phrasé latin basé sur la *clave*. Lors de leur premier concert, en 1940 au Park Plaza, l'orchestre triomphe et les jazzmen dressent l'oreille. Machito raconte qu'au début, les musiciens américains de la formation avaient beaucoup de mal à s'adapter à la musique : ils ne trouvaient pas le premier temps. Les polyrythmies créées entre les bongos et les timbales les perdaient totalement.

Avec la seconde guerre mondiale, de nombreux musiciens vont se retrouver tour à tour enrôlés par l'U.S. Army, et de nombreux changements vont opérer au sein des Afro-Cubains. Ainsi le bongocero Chino Pozo (à ne pas confondre avec Chano Pozo) et le timbalero Tito Puente vont faire une courte apparition et la sœur de Machito, Graciela le remplacera un temps.

En 1943, Mario Bauzá compose *Tanga* (« *marijuana* » en argot cubain) qui deviendra l'emblème du latin-jazz. Né d'une improvisation collective au club New Yorkais « *La Conga* » sur la grille du célèbre *El Botellero* du compositeur cubain Gilberto Valdès, ce morceau allie les racines de la musique cubaine à celles du jazz avec ses sonorités *jungle*. C'est le premier morceau du jazz afro-cubain, du « *cubop* », qui ne demande alors plus qu'à se développer.

En 1945, le pianiste et compositeur René Hernández rejoint la formation et en devient une pièce maîtresse pendant de longues années.

A partir de cette période, le groupe va connaître un succès grandissant. En 1948, le producteur Norman Granz, propose au trompettiste *mainstream* Harry « *sweets* » Edison d'enregistrer un disque avec les Afro-Cubains. Mais Edison finit par se désister, trop dérouté par les rythmes cubains. Et c'est finalement Charlie Parker qui va sauver la mise, in-extremis ! Il s'agit là de la première collaboration enregistrée d'un bopper avec un orchestre cubain. Sans même avoir eut le temps de répéter, le « *Bird* » réussit brillamment le challenge. Bauzá s'émerveille qu'il n'ait pas le moindre problème de rythme. On peut l'entendre sur *Okidoke* (l'une de ses expressions favorites), *No Noise* et *Mango Mangüé*. Le 11 février 1949, les Afro-Cubains donnent un concert au Carnegie Hall, aux côtés de Charlie Parker, Duke Ellington, Lester Young, Bud Powell, Coleman Hawkins et Neal Hefti. Après le concert, ils fêtent leur succès au Bop City dans la 49^{ème} rue. S'organise alors une *descarga* (jam session entre jazzmen et

cubains) magistrale, lors de laquelle Ella Fitzgerald mêle sa voix et démontre dans un scat vertigineux l'appartenance certaine du cubop au jazz.

Dès lors, les Afro-Cubans font partie intégrante du panorama jazz à New-York et les jazzmens se pressent pour enregistrer avec eux : Flip Phillips, Buddy Rich, Cannonball Adderley, Joe Newman, Johnny Griffin, Curtis Fuller, Frank Morgan, Dizzy Gillespie, Milt Jackson, Brew Moore et Howard McGhee. Avec le prestigieux arrangeur Arturo « Chico » O'Farrill, le groupe au sommet de sa gloire va graver quelques titres mémorables : *Afro Cuban Jazz Suite*, *Cubop City* ou encore *Kenya*.

La décennie qui suivra sera une période difficile pour le groupe, concurrencé par les petites formations et la montée en puissance de la salsa. Pour tenter de survivre, les Afros-Cubans tentent de s'adapter à la soul music. En 1973, Machito se sépare de Bauza et reprend en main l'orchestre, qui obtiendra finalement quelques années plus tard, un Grammy Award.

2. Dizzy Gillespie et Chano Pozo : le Cubop

En 1937, le jeune Dizzy de philadelphie débarque à Harlem et rencontre Alberto Socarrás au Savoy Ballroom, qui anime les soirées avec son orchestre cubain. Ce dernier l'engage et l'initie à la musique cubaine à travers des boléros et des rumbas. Dizzy joue des maracas et de la trompette et découvre la *clave*. Il rencontre également Mario Bauzá avec qui il se lie d'une forte amitié qui durera toute leur vie. Mario présente d'ailleurs Dizzy à Cab Calloway qui l'engage aussitôt. Mais Calloway a du mal à comprendre ce qu'il appelle « la musique chinoise » de Gillespie, et après quelques altercations entre eux licencie ce dernier. Depuis son arrivée à New York et sa découverte de la musique cubaine, Dizzy ne cesse de penser à utiliser les rythmes cubains dans sa musique. Il jamme en compagnie de Charlie Parker dans les clubs de la 52^{ème} rue avec entre autre Noro Morales, Alberto Iznaga, Diego Iborra et d'autres latinos. Et en 1946, Mario lui présente le conguero Chano (Luciano) Pozo, fraîchement arrivé de La Havane, que Dizzy engage pour son orchestre.

Pozo est un grand bonhomme à la peau très noire, ayant grandi dans les quartiers chauds de la havane, il a un gout prononcé pour les femmes, la drogue et la bagarre. Un jour qu'il se disputa avec un éditeur de musique, il reçut 3 balles dans l'épine dorsale, et depuis jouait penché sur le côté pour éviter la douleur. Cela n'empêchait pas son jeu de déborder d'énergie, si bien que lors d'un concert dans l'université d'Amherst, des étudiantes s'évanouirent en le voyant jouer.

L'arrivée de Pozo chez Gillespie demande à tout l'orchestre une grande adaptation. Kenny Clarke, John Lewis, Milt Jackson ou encore Ray Brown de la section rythmique ne connaissent pas ou peu la musique cubaine de même que Chano ignore le jazz. Chacun doit donc faire l'effort de s'intéresser à la musique de l'autre. Dans le car, Chano leur enseigne les rythmiques cubaines, ainsi que

des chants. De son côté, il comprend et apprend très vite le jazz. Cet échange intense lia les musiciens, et ils donnèrent le meilleur d'eux même pour créer ce qui allait être le Cubop. D'autres essayèrent aussi de mélanger la musique cubaine et le jazz, mais aucun n'avait le génie, l'organisation, la notoriété et le respect de Gillespie. Stan Kenton par exemple récupéra dans son orchestre les percussionnistes de Machito, qu'il paya fortement, et les emmena en Californie. Mais Kenton était un business man, et il s'était plus inquiété de savoir quel répertoire marcherait le mieux que d'expliquer aux musiciens cubains comment s'intégrer à l'orchestre de jazz. Sa version d'*El Manisero* fut tout de même un succès.

En 1947, après un concert au Carnegie Hall à la suite duquel la presse encense Chano Pozo, Dizzy et lui gravent entre autres *Cubana Be*, *Cubana Bop*, *Tin Tin Deo*, *Afro Cuban Drum Suite* et *Manteca*. Ce dernier morceau constitue, après le fabuleux *Tanga* des Afro-Cubans, la deuxième pièce clé du Latin Jazz.

Début 48, l'orchestre traverse l'atlantique pour une tournée en Europe. Charles Delaunay (fondateur du Hot Club de France) organise salle Pleyel 3 concerts, qui auront pour effet de déclenché une polémique entre les « figes pourries », militants de l'ancien jazz et les « raisins mûrs », partisans du bebop. Il faut dire que pour cette occasion les français découvrent en même temps le bebop et Chano Pozo (décrit par les chroniqueurs français de l'époque comme joueur de bongo).

A son retour, Chano enregistre un disque à son nom, entouré de Machito, Arsenio Rodriguez et divers musiciens latins.

Le 2 Décembre 1948, à 33 ans, il se fait descendre suite à une bagarre avec un dealer dans un bar.

Dizzy engagera d'autres percussionnistes latins par la suite, mais aucun n'était aussi génial que le fougueux Chano. Mais il permit tout de même d'ouvrir la voie du jazz à Patato Valdès ou encore Ray Baretto, car grâce à lui, Dizzy et Machito, les bongos et les congas ont vraiment trouvé leur place dans l'univers musical afro-américain.

Plus tard dans les années 50 et la période *mambo*, c'est le portoricain Tito Puente, considéré comme un des plus talentueux musiciens de latin jazz, qui popularisera les timbales, la flûte et le vibraphone. Il laissera derrière lui des centaines d'enregistrements mémorables (les deux plus célèbres sont sans doutes *Para Los Rumberos* et *Oye Como Va*) et remportera 5 *Grammy Awards*.

3. Arturo « Chico » O'Farrill et Cuba dans les années 40-50

Sous la présidence de Graú San Martin puis sous la dictature de Battista, la misère est criante à La Havane. Mais dans les quartiers riches, les palaces, les casinos et les Clubs pullulent et la musique, dans l'atmosphère électrique de la ville, jaillit de partout. Le Tropicana, immense cabaret à ciel ouvert accueille de nombreux jazzmens américains : Nat King Cole, Stan Kenton, Zoot Sims, Philly

Joe Jones, Stan Getz, Sarah Vaughan, Milt Hilton, Benny Goodman, Woody Herman se produisent et les concerts se terminent très souvent en jam-sessions avec les instrumentistes cubains. On les appelle à Cuba des *Descargas* (« décharges » d'idées musicales). Ainsi Bebo Valdés, Gustavo Más, Enrique « Kiki » Hernández, Machado, « Cachao » Lopez, Tata Güines, et bien d'autres encore, pratiquent le jazz avec les plus grands et le fusionne déjà de façon improvisé avec la musique latine, à peu près en même temps que Bauzá et Machito créent le Latin Jazz à New York. Mais aucune de ces *descargas* ne fut enregistrés, jusqu'à ce qu'en 1952 le producteur Norman Granz en ait l'idée. Il réunit alors une équipe autour de Bebo Valdés, et enregistre une série de *descargas* dont la première, *Con Poco Coco*, restera la plus célèbre. Publié sous le nom de « *Descarga Caliente* », le disque suscitera bien d'autres *descargas* enregistrées.

C'est dans ces *descargas* que le jeune Arturo O'Farrill commence à pratiquer le jazz. Né en 1921 à La Havane d'un père allemand et d'une mère irlandaise, il part étudier à 12 ans à l'académie militaire de Riverside en Géorgie. Il découvre alors avec émerveillement le jazz, et rencontre Mario Bauzá lors d'un concert de Cab Calloway dans la ville. Il commence à étudier la trompette qu'il approfondira à son retour à La Havane, malgré les protestations de son père qui le destine à une carrière de juriste. Arturo est obligé de jouer en cachette, il enterre même sa trompette dans le jardin pour ne pas que son père la trouve. Il est passionné de musiques cubaines pour leurs richesses rythmiques mais trouve dans le jazz, qu'il pratique dans les *jams* et *descargas* les weekends, une abondante source harmonique. Felix Guerrero (qui fut un ami de Stravinsky et de Gerschwin, et qui fut aussi, le professeur de Paquito D'Rivera, Pérez Prado, Chucho Valdés...) lui enseigne la théorie, l'harmonie et l'arrangement.

O'Farrill commence alors une carrière de trompettiste dans les Havana Cuban Boys, avec qui il voyage en Europe. Mais rapidement il laisse de côté l'instrument pour se consacrer à la composition. Il commence à écrire pour un jazz band monté par Armando Romeu et Isidro Pérez, avec notamment Kiki Hernández et Machado. Mais l'orchestre, trop novateur pour le public qui ne parvient pas à danser sur la musique, se dissout peu après. Arturo monte alors un quintette de jazz bebop, sûrement un des meilleurs de Cuba, mais personne ne s'en rendit compte. Agacé par le public cubain, Arturo décide de partir à New York, accompagné par son ami Gustavo Más en 1948.

Aux Etats-Unis, O'Farrill écrit d'abord pour Noro Morales, qu'il rencontre grâce à Bauzá. Puis il compose pour Gil Fuller, qui lui-même compose pour Gillespie et Basie : en fait Fuller avait l'habitude de payer des arrangeurs qui faisait le travail à sa place, ce qu'on appelle des « ghostwriters ». La même chose se produisit avec Billy Byers, « ghostwriter » de Quincy Jones, pour lequel Arturo écrivit quelques arrangements. Mais un jour, Benny Goodman décide d'embaucher directement O'Farrill plutôt que de passer par Fuller. Le nom « Arturo » ne convenait pas à Goodman qui le baptise alors « Chico ». Il sera

son compositeur, arrangeur et pianiste de 1948 à 1949.

La rencontre avec Machito et les Afro-Cubans est une révélation. Chico avait composé en 1945 une première ébauche de son *Afro Cuban Jazz Suite*, qu'il améliora pour Machito et Bauzá. Le producteur Norman Granz propose de l'enregistrer en 1950 et Charlie Parker et Flip Phillips sont invités pour l'occasion. L'*Afro Cuban Jazz Suite*, écrite pour un orchestre de vingt musiciens, en cinq mouvements est une œuvre maitresse du latin jazz. Pour la première fois, les Afro-Cubans jouait de la musique à écouter et non à danser.

Avec l'appui de Granz, O'Farrill monte son propre big band au début des années 50 qui se produit à travers les Etats-Unis, avec Mario Bauzá, Flip Phillips, René Hernández et autres musiciens de talents, issu du jazz et des musiques cubaines. Il compose alors *The Second Afro Cuban Jazz Suite* qu'il trouve meilleure que la première mais qui resta dans l'ombre de celle-ci. En 1954, à la demande de Granz, il écrit une pièce pour Gillespie basé sur *Manteca* : *Manteca Suite*. La pièce est enregistrée avec Dizzy, Quincy Jones, JJ Johnson, Lucky Thompson, Charlie Persip ainsi que José Mangual, Ubaldo Nieto, Mongo Santamaría et Candido Camero (entre autres). Comme beaucoup d'autres de ses compositions, Chico ne toucha pas un dollar de *Manteca Suite*, l'éditeur refusant de le reconnaître comme auteur.

La crise des grands orchestres l'oblige à défaire le sien et en 1955 il retourne à La Havane, où il continue à composer et arranger pour des orchestres locaux, et enregistre également des *descargas*. En 1957, il part s'installer au Mexique où il épouse la chanteuse Guadalupe Valéro et fait des expériences mêlant jazz et musique mexicaine. Il regagne ensuite les Etats-Unis où il enregistre plusieurs disques sous son nom, dont «Spanish Rice », « Married Well » et « Nine Flags ».

IV. Pour conclure :

Il est important de comprendre l'apport indéniable du producteur Norman Granz dans le développement du latin jazz. Il n'était pas uniquement un bon businessman, il avait aussi une merveilleuse oreille musicale. Sans son appui, Dizzy, Pozo, Machito, Mario et Chico n'auraient pu persévérer dans leurs expériences musicales, et nous aurions pu passer à coté de cette musique. En juin 1975, il publie sur son label Pablo, un concert enregistré dans la cathédrale St Patrick's, à New York, où Bauzá, Machito et Gillespie jouent deux œuvres majestueuses et denses de Chico O'Farrill : *Oro, incensio y mira*, introduite par des tambours batá, et *Afro Cuban Jazz Moods*.

Egalement, un des grands catalyseurs du Cubop est le Palladium Ballroom, un immense dancing de Broadway, qui se proclame « home of the mambo » dans les années 50. La programmation confié par Machito à Frederico Paganí, connu comme « le parrain de la musique latine », fera la part belle aux Afro-Cubans et

aux groupes de mambo de Tito Puente et Tito Rodriguez. Le fameux Birdland, situé non loin, permet aux musiciens du Palladium d'aller écouter leurs collègues américains entre deux sets.

Les travaux de Bauzá, Machito, Gillespie, Pozo et O'Farrill ont amené d'innombrables jazzmens à expérimenter les rythmes afro-cubains : Stan Kenton, Bud Powell, Tadd Dameron, Marie Lou Williams, Charlie Parker, Sonny Rollins, Hank Mobley, Erroll Garner, Ahmad Jamal, Art Pepper, Art Blakey, Duke Ellington, etc, et les standards de jazz ont eux aussi évolués en absorbant des éléments latins (*Dark Eyes, My Little Suede Shoes*, la coda de *Round Midnight, Green Dolphin Street, Night In Tunisia...*).

Cuba est au centre du développement initial du latin jazz, mais les folklores des autres pays de l'Amérique latine vont eux aussi se confondre avec le jazz pour créer d'autres courants artistiques tout aussi importants. Ainsi les rythmes du Pérou, d'Argentine, de Porto Rico, de Jamaïque, des Antilles, du Mexique, vont faire leur apparition dans le latin jazz et créer des mouvements à part entière, dont le plus important est sans doute le Brésil avec la Bossa Nova. Ces échanges musicaux mettent en évidence l'incontestable caractère universel du jazz.

Bibliographie:

LEYMARIE, Isabelle, *Latin Jazz*, Buchet Chastel, 2003

DELANNOY, Luc, *¡Caliente ! Une histoire du latin jazz*, Editions Denoël, Collection X-TREME 2000

GILLESPIE, CLARKE, VERDUN, *Dizzy Atmosphere*, Actes Sud, 1993

GILLESPIE, FRASER, *To Be, Or Not...To Bop*, University of Minnesota Press, 2009

Sitographie:

Philippe Saut, http://membres.multimania.fr/discographies/le_latin_jazz.htm
Site personnel

<http://www.montunocubano.com/>

Michel Buze, <http://michel.buze.perso.neuf.fr/burdi/histoire.htm>

www.buscasalsa.com

<http://salsazucar.wordpress.com/salsa-et-latin-jazz/>

