



HAL
open science

Les espaces du possible dans les vidéoclips de la cumbia et du folklore digital latino-américain : Modernités alternatives, esthétiques de l'hybridité

Diego Alonso-Arévalo

► To cite this version:

Diego Alonso-Arévalo. Les espaces du possible dans les vidéoclips de la cumbia et du folklore digital latino-américain : Modernités alternatives, esthétiques de l'hybridité. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Côte d'Azur, 2021. Français. NNT : 2021COAZ2022 . tel-03533035

HAL Id: tel-03533035

<https://theses.hal.science/tel-03533035>

Submitted on 18 Jan 2022

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

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



THÈSE DE DOCTORAT

Les espaces du possible dans les
vidéoclips de la cumbia et du folklore
digital latino-américain

Modernités alternatives, esthétiques de l'hybridité

Diego ALONSO-ARÉVALO

LIRCES

**Présentée en vue de l'obtention
du grade de docteur en** Langue,
Littérature et Civilisation Espagnoles
d'Université Côte d'Azur

Dirigée par : Jean-Paul Aubert

Soutenue le : 13 octobre 2021

Devant le jury, composé de :

Jean-Paul Aubert, Professeur, Université Côte
d'Azur

Teresa Fraile Prieto, Profesora Contratada

Doctora, Universidad Complutense de Madrid

Ruth Piquer Sanclemente, Profesora Ayudante

Doctora, Universidad Complutense de Madrid

Lionel Souquet, Professeur, Université de

Bretagne Occidentale

Jean-François Trubert, Professeur, Université

Côte d'Azur

Eduardo Viñuela Suárez, Profesor Titular,

Universidad de Oviedo

Les espaces du possible dans les vidéoclips de la cumbia et du folklore digital latino-américain

Modernités alternatives, esthétiques de l'hybridité

Jury :

Président du jury :

Jean-François Trubert, Professeur, Université Côte d'Azur

Rapporteurs :

Teresa Fraile Prieto, Profesora Contratada Doctora, Universidad
Complutense de Madrid

Lionel Souquet, Professeur, Université de Bretagne Occidentale

Examineurs :

Jean-Paul Aubert, Professeur, Université Côte d'Azur

Ruth Piquer Sanclemente, Profesora Ayudante Doctora,
Universidad Complutense de Madrid

Eduardo Viñuela Suárez, Profesor Titular, Universidad de Oviedo

Titre : Les espaces du possible dans les vidéoclips de la cumbia et du folklore digital latino-américain : Modernités alternatives, esthétiques de l'hybridité

Résumé :

Depuis le début du nouveau siècle, on assiste dans toute l'Amérique latine à l'émergence d'un courant musical où les traditions populaires et folkloriques autochtones sont réinterprétées et réactualisées à travers le prisme de la musique électronique. Dans des villes comme Buenos Aires ou Lima, des scènes locales alternatives se sont développées autour de ces expérimentations musicales, menées par de jeunes DJs et des producteurs électroniques qui se situent dans la confluence entre tradition et modernité. Ces artistes se sont tournés d'abord vers la cumbia, un genre d'origine colombien associé aux classes populaires et migrantes partout dans le continent, pour entamer ses premières tentatives d'hybridation avec les sons électroniques. La cumbia digitale, le genre le plus représentatif de ce nouveau folklore latino-américain du XXI^e siècle, a suscité très tôt l'intérêt du public tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du continent, s'incorporant ainsi à la nouvelle constellation toujours grandissante de nouvelles musiques issues du Sud global qui a reçu le nom de *world music 2.0*.

À la fois témoignant d'un désir de cosmopolitisme et d'un souci d'ancrage dans l'espace culturel latino-américain, ces musiciens affichent avec audace une forme propre de modernité qui cherche à s'affranchir des schémas eurocentrés. Outre leurs innovations musicales, les artistes de la cumbia et le folklore digital se sont appuyés depuis le début sur une forte dimension visuelle. Plus particulièrement, les vidéoclips de ces musiciens ont joué un rôle central dans la construction de représentations audiovisuelles hybrides, marquées par la cohabitation de références locales et globales, où l'ancestral côtoie le futuriste, un imaginaire complexe et foisonnant qui rend compte des tensions et des contradictions de l'Amérique latine contemporaine.

Dans ce contexte, cette thèse vise à étudier les manières dont les vidéoclips de cumbia et folklore digital articulent des expressions d'une modernité latino-américaine alternative. Quelles sont les formes esthétiques privilégiées dans ce type de productions audiovisuelles et comment ces artistes s'en servent-ils pour construire leurs imaginaires ? Dans quelle mesure contribuent-elles à satisfaire où subvertir les attentes d'exotisme de leur public international ? Comment l'avènement du numérique et de plateformes comme YouTube a-t-il multiplié les possibilités de création et de diffusion de ces représentations ?

Nous soutenons que ces productions audiovisuelles sont porteuses d'un potentiel utopique et émancipateur, ouvrant des espaces du possible pour la construction de nouveaux imaginaires et identités latino-américains. Les formes et les modes de représentation qu'ils mobilisent s'inscrivent ainsi dans une quête d'autonomisation qui dépasse le simple choix esthétique. En analysant ces vidéoclips, nous comptons démontrer que la cumbia et le folklore digital offrent un vaste terrain d'expérimentation pour imaginer et pour fabriquer des visions d'un monde nouveau.

Mots-clés : clip vidéo, esthétiques, modernités alternatives, hybridité, cumbia, musique latino-américaine, musique électronique, identité, imaginaires, exotisme

Title: Spaces of possibility in Latin American digital cumbia and folklore music videos: Alternative modernities, hybrid aesthetics

Abstract:

The beginning of the new century has seen the birth of a musical trend in Latin America in which popular and folkloric traditions are reinterpreted and updated through the prism of electronic music. In cities such as Buenos Aires or Lima, alternative local scenes have developed around these musical experiments, led by young DJs and electronic producers who are at the crossroads of tradition and modernity. These artists first turned to cumbia, a genre of Colombian origin associated with working and migrant classes throughout the continent, in their initial attempts at hybridization with electronic sounds. Digital cumbia, the most representative genre of this 21st century Latin American folklore, soon caught the attention of audiences both within and outside the continent, becoming part of the ever-growing constellation of new music from the global South that has become known as world music 2.0.

Expressing both a desire for cosmopolitanism and a determination to engage with Latin American culture, these musicians boldly display their own form of modernity, seeking to break free from Eurocentric models. In addition to their musical innovations, digital cumbia and folklore artists have relied since the beginning on a strong visual dimension. In particular, their music videos have played a central role in the construction of hybrid audiovisual representations, marked by the coexistence of local and global references, where the ancestral meets the futuristic, a complex and vibrant imaginary that reflects the tensions and contradictions of contemporary Latin American societies.

In this context, the present doctoral dissertation aims to investigate the ways in which digital cumbia and folklore music videos articulate expressions of an alternative Latin American modernity. What aesthetic forms are privileged in this type of audiovisual productions and how do these artists use them to build their imaginaries? To what extent do they contribute to satisfy or subvert the expectations of exoticism of their international audience? How has the arrival of digital technology and platforms such as YouTube multiplied the possibilities of creation and dissemination of these representations?

We argue that these audiovisual productions carry a utopian and emancipatory potential, opening spaces of possibility for the construction of new Latin American identities and imaginaries. The forms and modes of representation that are deployed are therefore to be understood as part of a quest for autonomy that goes beyond mere aesthetic choice. Through the analysis of these music videos, we intend to demonstrate that cumbia and digital folklore offer a wide field of experimentation to imagine and create visions of a new world.

Keywords: music video, aesthetics, alternative modernities, hybridity, cumbia, Latin American music, electronic music, identity, imaginaries, exotism

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma gratitude à mon directeur de recherche. Je remercie M. Jean-Paul Aubert de m'avoir soutenu et suivi dans mes recherches depuis mon Master. Sa disponibilité et son orientation ont été précieuses pour mener à bien cette recherche interdisciplinaire.

Je remercie les membres de mon jury : M. Lionel Souquet, de l'Université de Bretagne Occidentale, et Mme Teresa Fraile, de l'Université Complutense de Madrid, pour avoir accepté de rapporter sur ma thèse ; M. Eduardo Viñuela, de l'Université d'Oviedo, M. Jean-François Trubert, de l'Université Côte d'Azur et Mme Ruth Piquer, de l'Université Complutense de Madrid, pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail.

Je remercie le laboratoire LIRCES pour son accompagnement et son soutien, notamment lors de mon travail de terrain en Colombie. Mes remerciements s'adressent également à mes collègues du département d'espagnol de l'Université Côte d'Azur, grâce auxquels j'ai pu concilier mes obligations pédagogiques et la rédaction de cette thèse, et plus particulièrement à M. Marc Marti, Mme Christine Di Benedetto, Mme Emmanuelle Klinka et M. Lucas Merlos pour leur bienveillance et leur encouragement.

Je remercie les professeurs M. Juan Sebastián Ochoa, M. Darío Blanco Arboleda et M. Alejandro Tobón Restrepo, de l'Université d'Antioquia, pour leur accueil chaleureux et pour les discussions que nous avons partagées. Ma gratitude va aussi à M. Carlos Balcázar, de l'Université Nationale de La Plata, et M. Paulo Murilo Guerreiro, de l'Université d'État de Pará, avec qui j'ai pu partager mon amour pour la cumbia, tout en apprenant les joies et les peines de l'organisation de mon premier symposium. Merci aussi à Mauricio Álvarez, Juan Vélez, Vanessa Gocksch et tous les autres artistes que j'ai eu

l'opportunité de rencontrer en Colombie et ailleurs et dont les échanges ont nourri mes réflexions et ma recherche.

Un grand merci à Jorge Onecha, avec qui j'ai raté un train à cause d'une discussion passionnée autour du folklore digital, pour ses minutieuses relectures et ses commentaires, mais surtout pour son amitié.

Je tiens à remercier ma famille et notamment mes parents pour leur amour et leur soutien inconditionnel. Une pensée particulière va à mon père, avec qui j'ai partagé tant de moments heureux autour de la musique.

Je remercie ma belle-famille colombienne de me faire sentir chez moi de l'autre côté de l'Atlantique.

Enfin, ma gratitude indéfectible s'adresse à Su pour sa patience et son soutien émotionnel et logistique tout au long de cette thèse, et, tout simplement, pour sa présence dans ma vie.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	11
Cadre théorique et méthodologique.....	12
État de la question.....	14
Organisation de la thèse.....	17
PARTIE I : AMÉRIQUE LATINE : MODERNITÉ, ALTÉRITÉ, HYBRIDITÉ 21	
1. MODERNITÉ ET ALTÉRITÉ EN AMÉRIQUE LATINE	21
1.1. Découverte et conquête de l'altérité américaine	22
1.2. La philosophie européenne et la consolidation de l'eurocentrisme.....	34
1.3. La question du métissage et la recherche d'une nouvelle identité	40
1.4. De l'indigénisme à la « renaissance indigène ».....	51
2. CULTURES HYBRIDES, MODERNITÉS ALTERNATIVES	62
2.1. Hybridité et imagination dans la culture latino-américaine.....	62
2.2. Modernités alternatives, un nouveau paradigme.....	70
PARTIE II : LE VIDÉOCLIP, FENÊTRE SUR LA MODERNITÉ LATINO-AMÉRICAINNE	77
1. L'ÉVOLUTION D'UN FORMAT EN CONSTANTE REDÉFINITION	77
1.1. Des origines à MTV	77
1.2. Le clip vidéo à l'ère de YouTube : un nouveau paradigme.....	84
2. LE CLIP EN AMÉRIQUE LATINE : TRANSFORMATIONS ET ENJEUX.....	89
2.1. MTV Latino : un exemple de glocalisation.....	89
2.2. Le <i>streaming</i> et la nouvelle explosion de la musique latine.....	97
PARTIE III : LES SCÈNES DE LA CUMBIA ET LE FOLKLORE DIGITAL 109	
1. LA CUMBIA, DE RYTHME RÉGIONAL À CADENCE PANAMÉRICAINNE	109
1.1. La cumbia, « <i>el sueño de Bolívar cumplido</i> »	109
1.2. La tropicalisation de la Colombie et l'internationalisation de la cumbia	113
1.3. Trajectoires et évolutions de la cumbia en Argentine, Pérou et Mexique	128
1.3.1. <i>La cumbia villera et la vengeance de « los negros »</i>	128
1.3.2. <i>La « cholificación » de Lima</i>	133
1.3.3. <i>Le Mexique et la cumbia sonidera</i>	141
2. L'ARRIVÉE DE LA CUMBIA DIGITALE	148
2.1. La naissance d'une scène : Buenos Aires et le label ZZK	148
2.2. Les mutations électroniques d'un genre translocal	159
2.3. Au-delà de la cumbia digitale : perspectives et enjeux de l'électro-folklore latino-américain du XXI ^e siècle.....	177

PARTIE IV : ANCIENNES ET NOUVELLES MUSIQUES DU MONDE	187
1. PROBLÉMATIQUES ET ENJEUX DE LA <i>WORLD MUSIC</i>.....	187
1.1. Une catégorie musicale aux connotations chargées	187
1.2. L'esthétique de la <i>world music</i>	193
2. MUSIQUE LATINE, CUMBIA ET <i>WORLD MUSIC</i>.....	201
2.1. L'intégration dans le marché des musiques du monde.....	201
2.2. La cumbia digitale, une <i>world music 2.0</i> ?.....	208
2.3. Tensions et contradictions dans les nouvelles musiques du monde	217
3. DES IMAGINAIRES ENTRE L'EXOTISME ET LA SUBVERSION : UNE ANALYSE DE QUELQUES VIDÉOCLIPS.....	225
3.1. « Alegría » de La Yegros	225
3.2. « Eso que tú haces » de Lido Pimienta.....	230
3.3. « Simiolo » de Dengue Dengue Dengue	235
PARTIE V : ESTHÉTIQUES ET ESPACES DU POSSIBLE DANS LES VIDÉOCLIPS DE LA CUMBIA ET LE FOLKLORE DIGITAL.....	241
1. VERS UNE ESTHÉTIQUE DÉCOLONIALE	241
2. DISCOURS ET PRATIQUES ESTHÉTIQUES DANS LES CLIPS DE LA CUMBIA ET LE FOLKLORE DIGITAL.....	244
2.1. Des stratégies baroques réactualisées.....	244
2.2. Une esthétique New Age aux contours latino-américains.....	267
2.3. Visions technologiques de l'avenir	289
CONCLUSION	305
BIBLIOGRAPHIE	315
CLIPOGRAPHIE.....	337
LISTE DES FIGURES.....	343

Introduction

Depuis le début du nouveau siècle, on assiste dans toute l'Amérique latine à l'émergence d'un courant musical où les traditions populaires et folkloriques autochtones sont réinterprétées et réactualisées à travers le prisme de la musique électronique. Dans des villes comme Buenos Aires ou Lima, des scènes locales alternatives se sont développées autour de ces expérimentations musicales, menées par de jeunes DJs et des producteurs électroniques qui se situent dans la confluence entre tradition et modernité. Ces artistes se sont tournés d'abord vers la cumbia, un genre d'origine colombien associé aux classes populaires et migrantes partout dans le continent, pour entamer ses premières tentatives d'hybridation avec les sons électroniques. La cumbia digitale, le genre le plus représentatif de ce nouveau folklore latino-américain du XXI^e siècle, a suscité très tôt l'intérêt du public tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du continent, s'incorporant ainsi à la nouvelle constellation toujours grandissante de nouvelles musiques issues du Sud global qui a reçu le nom de *world music 2.0*.

À la fois témoignant d'un désir de cosmopolitisme et d'un souci d'ancrage dans l'espace culturel latino-américain, ces musiciens affichent avec audace une forme propre de modernité qui cherche à s'affranchir des schémas eurocentrés. Outre leurs innovations musicales, les artistes de la cumbia et le folklore digital se sont appuyés depuis le début sur une forte dimension visuelle. Plus particulièrement, les vidéoclips de ces musiciens ont joué un rôle central dans la construction de représentations audiovisuelles hybrides, marquées par la cohabitation de références locales et globales, où l'ancestral côtoie le futuriste, un imaginaire complexe et foisonnant qui rend compte des tensions et des contradictions de l'Amérique latine contemporaine.

Dans ce contexte, cette thèse vise à étudier les manières dont les vidéoclips de cumbia et folklore digital articulent des expressions d'une modernité latino-américaine alternative. Quelles sont les formes esthétiques privilégiées dans ce type de productions audiovisuelles et comment ces artistes s'en servent-ils pour construire leurs imaginaires ? Dans quelle mesure contribuent-elles à satisfaire où subvertir les attentes d'exotisme de leur public international ? Comment l'avènement du numérique et de plateformes comme YouTube a-t-il multiplié les possibilités de création et de diffusion de ces représentations ?

Nous soutenons que ces productions audiovisuelles sont porteuses d'un potentiel utopique et émancipateur, ouvrant des espaces du possible pour la construction de nouveaux imaginaires et identités latino-américains. Les formes et les modes de représentation qu'ils mobilisent s'inscrivent ainsi dans une quête d'autonomisation qui dépasse le simple choix esthétique. En analysant ces vidéoclips, nous comptons démontrer que la cumbia et le folklore digital offrent un vaste terrain d'expérimentation pour imaginer et pour fabriquer des visions d'un monde nouveau.

Cadre théorique et méthodologique

La cumbia et le folklore digital sont un phénomène au carrefour du local et du global : ils sont à la fois des musiques relevant d'une affirmation identitaire latino-américaine et des produits qui s'exportent et qui circulent sur des plateformes transnationales. La plupart de ces artistes dépendent des marchés européens et nord-américains pour gagner leur vie, circonstance qui conditionne leurs discours et leurs pratiques. Cette double dimension est présente tout au long de ce travail de thèse, qui tentera de rendre compte non seulement de la spécificité de ces musiques et de ces images au sein des scènes locales latino-américaines, mais aussi de la manière dont ces productions constituent une réponse aux contextes politiques, économiques et culturels

plus larges, que ce soit au niveau national, continental ou global. Comme l'ont montré Arjun Appadurai (1996/2015) ou Stuart Hall (1997) entre autres, la circulation transnationale de discours et d'images amenée par la mondialisation a eu pour effet de bouleverser la notion de localité, tout en affaiblissant la capacité des États-nations d'articuler des identités collectives stables et cohérentes. Néanmoins, l'effet de ces transformations n'a pas été, comme certains le craignaient, l'uniformisation culturelle du monde, mais, bien au contraire, l'émergence de formes originales répondant aux particularités des contextes locaux.

C'est de ce point de vue qu'il nous semble pertinent de penser des phénomènes tels que la cumbia et le folklore digital, des expressions culturelles hybrides qui témoignent, comme le souligne Appadurai, de l'importance croissante de l'imagination dans les processus de construction identitaire à l'ère de la globalisation. Dans la même ligne, D. P. Gaonkar, l'un des promoteurs du concept des modernités alternatives, a mis en lumière les pratiques d'« adaptation créative » (Gaonkar 2001) des acteurs locaux s'appuyant sur les ressources culturelles de la tradition autochtone pour aller à la rencontre de la modernité. Si ces stratégies de négociation identitaire ont lieu dans chaque région du monde, ces démarches se montrent particulièrement prometteuses dans le contexte des régions ayant subi la colonisation occidentale, dans la mesure où elles permettent de remettre en cause le projet de modernité eurocentrée, à vocation universelle et abstraite, pour s'ouvrir à d'autres pratiques intellectuelles, culturelles et esthétiques.

Bien que ces dynamiques se manifestent déjà clairement dans la musique des artistes de cumbia et folklore digital, c'est dans les représentations déployées dans leurs vidéoclips que se révèle plus clairement le potentiel subversif de ces nouvelles expressions. Si, comme le rappellent Kaiser et Spanu, « en tant que producteurs d'imaginaires collectifs, les vidéoclips sont dépendants des modes de représentations

hégémoniques » (2018, p. 14), il n'en reste pas moins que la liberté thématique et formelle de ce format, ainsi que la multiplicité d'articulations entre images, sons et paroles qu'il permet, fournit en même temps les moyens de mobiliser et d'articuler de formes de contestation. Cela est d'autant vrai que les nouvelles plateformes numériques comme YouTube ont bouleversé le format du clip et ses modes de consommation, mettant ces productions audiovisuelles au cœur des processus contemporains de construction et de négociation identitaires (Viñuela 2019, p. 77).

Tout comme notre objet d'étude, l'approche de ce travail de recherche présente un caractère interdisciplinaire qui concerne plusieurs méthodes et domaines académiques, parmi lesquels on peut citer l'ethnomusicologie, l'anthropologie et les *popular music studies*, mais également les théories décoloniales qui nous ont permis de saisir les enjeux politiques de ces musiques et de leurs esthétiques.

Enfin, notre travail de terrain en Colombie nous a donné l'opportunité d'approfondir les dynamiques socioculturelles du pays berceau de la cumbia, ainsi que de réaliser plusieurs mois d'observations participantes dans les contextes de production, diffusion et consommation du genre. En outre, cette expérience nous a permis d'établir des contacts avec des chercheurs travaillant sur les musiques de l'Amérique latine, ce qui a conduit à de plusieurs collaborations au sein de branche latino-américaine de l'International Association for the Study of Popular Music (IASPM-AL).

État de la question

En parallèle avec sa revalorisation auprès des classes moyennes latino-américaines ainsi qu'avec l'engouement qu'elle a suscité sur les marchés transnationaux, nous constatons une notable augmentation des travaux académiques dédiés à la cumbia depuis le début du nouveau siècle. Parmi ceux-ci, nous pouvons citer notamment *Cumbia!*

Scenes of a migrant Latin American music genre, édité par Héctor Fernández L’Hoeste et Pablo Vila (2013), qui analyse les évolutions et les trajectoires de la cumbia sur le continent américain, ainsi que les diverses formes et significations qu’a pris le genre d’un endroit à l’autre. Cette approche transnationale est également celle que privilégie *El libro de la cumbia: Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*, (2019) coordonné par Juan Diego Parra Valencia, tandis que *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica*, de Darío Blanco Arboleda (2018), adopte une démarche plus anthropologique pour rendre compte de l’attachement historique au genre des classes populaires latino-américaines. Dans ces ouvrages, la cumbia digitale n’est pourtant abordée que d’une manière superficielle et descriptive, simplement présentée comme la dernière déclinaison d’un genre caractérisé par sa mobilité et sa flexibilité stylistique. Ainsi, à notre connaissance, il n’existe pas à ce jour d’ouvrages spécifiques consacrés à la cumbia et au folklore digital, même si quelques articles académiques ont traité le sujet depuis diverses perspectives ; on évoquera notamment le remarquable travail de recherche de Geoffrey Baker (2015) sur la scène musicale de Buenos Aires, mais aussi les apports de Bartra (2015), Marquéz (2016 ; 2017) et Irisarri & Viotti (2020).

D’une manière plus indirecte, on peut également trouver des références à ce phénomène dans le cadre des travaux qui abordent l’émergence des nouvelles musiques issues du Sud global. Nous pouvons citer comme exemple le travail de l’ethnomusicologue suisse Thomas Burkhalter, dont l’ouvrage *Local music scenes and globalisation* (2013) constitue une excellente analyse des stratégies musicales et artistiques mises en œuvre par des acteurs locaux— en l’occurrence, des musiciens de la scène alternative de Beirut— ainsi que des changements induits par la mondialisation et la numérisation dans la création, distribution et consommation musicale. Burkhalter se trouve également derrière le projet Norient, plateforme multimédia et multilingue

destinée aux journalistes, chercheurs et artistes qui vise notamment à mettre en lumière des artistes et des scènes musicales non occidentaux. À mi-chemin entre le livre de voyage et l'observation ethnographique se trouve *Uprooot: Travels in 21st-Century Music and Digital Culture* (2016), écrit par l'artiste et DJ nord-américain Jace Clayton, plus connu sous le nom artistique de DJ /rupture, l'un des promoteurs du *global bass* et l'une des personnalités qui a le plus contribué à populariser la cumbia en dehors de l'Amérique latine. Plus axé sur le contexte latino-américain, le travail de Alejandro Madrid (2008) sur le groupe mexicain Nortec Collective, pionnier de la fusion entre musique électronique et traditions musicales autochtones, offre des éclairages sur le rôle joué par les esthétiques musicales et visuelles dans la médiation entre les discours de la tradition et de la modernité.

Au-delà de la sphère académique, c'est surtout sur Internet que l'on retrouve la plupart des informations sur les artistes de cumbia et folklore digital. Des sites spécialisés dans la musique électronique tels que *Resident Advisor* ou *XLR8R*, ainsi que des publications plus généralistes comme *The Fader* ou *Vice*, ont assuré une couverture notable de cette scène à travers des reportages, critiques et interviews des principaux artistes. On ne saurait non plus négliger l'importance des nouveaux médias anglophones axés sur la culture latino-américaine, tels que *Remezcla*, *Sounds & Colours* ou des émissions radio comme *alt.Latino*, diffusé sur la chaîne publique nord-américaine *NPR*. Ces plateformes sont devenues de véritables espaces de diffusion de la culture latino-américaine alternative, tout en offrant un point de rencontre pour les communautés diasporiques latines aux États-Unis.

En tout état de cause, en abordant avant tout la cumbia et le folklore digital sous l'angle musical, les travaux académiques et journalistiques qui ont traité ce phénomène ont négligé trop souvent l'importance des vidéoclips et la manière dont ils participent de

manière fondamentale à l'articulation de nouvelles identités — pour ces musiciens aussi bien que pour leur public—, ouvrant des espaces de liberté et d'imagination qui leur permettent de concilier tradition et modernité. En ce sens, notre recherche ne vise pas seulement à combler cette lacune, mais aussi à approfondir la description de ces productions audiovisuelles en identifiant les stratégies esthétiques mises en œuvre et les enjeux qui en ressortent.

Organisation de la thèse

Ce travail de thèse se divise en cinq parties. Dans la première partie, nous dresserons un panorama historique de la modernité, en mettant en évidence les liens que cette notion a toujours entretenus avec l'Amérique latine. De 1492 à nos jours, les rapports entre l'Ancien et le Nouveau Monde ont été marqués par la persistance d'un regard eurocentré et par la difficulté d'appréhender l'altérité américaine dans ses propres termes. En fait, comme nous le verrons, dans les premières rencontres de Colomb et Cortés avec les populations autochtones, ainsi que dans les discussions philosophiques du XVI^e siècle se trouvait déjà en germe un bon nombre des enjeux éthiques et épistémologiques qui vont conditionner pendant des siècles le regard porté par l'Occident sur l'Amérique latine. La question du métissage et son rôle dans la conformation des sociétés coloniales seront abordés, ainsi que la complexité des processus d'indépendance au XIX^e siècle et les dynamiques identitaires qui ont en découlé. Nous examinerons de même la manière dont les transformations portées par la mondialisation ont donné naissance en Amérique latine à l'émergence de pratiques sociales et culturelles basées sur de fécondes hybridations entre tradition et modernité. Enfin, nous nous intéresserons à l'apparition de paradigmes théoriques récents, comme celui des « modernités alternatives », qui remettent en cause la notion d'une modernité unique et homogène

façonnée sur le modèle occidental, tout en rendant compte des stratégies créatives des acteurs locaux dans la création de leurs propres formes de modernité.

La deuxième partie est consacrée au vidéoclip en tant que genre audiovisuel et produit culturel. Nous tracerons brièvement son évolution tant au niveau international que dans le contexte latino-américain, ainsi que les divers cadres théoriques et méthodologiques qui ont été utilisés pour appréhender ce format audiovisuel aux contours changeants. Une attention particulière sera portée aux profondes transformations liées à la migration du vidéoclip de la télévision à Internet, qui a entraîné une flexibilisation de ses paramètres formels ainsi que l'apparition de nouvelles pratiques de consommation. De ce fait, le vidéoclip contemporain joue plus que jamais un rôle central dans la construction et la négociation des identités collectives. Par ailleurs, YouTube et les plateformes de streaming comme Spotify ont donné une visibilité accrue aux musiques latino-américaines actuelles, leur permettant d'atteindre une audience véritablement globale. Longtemps dépendants de la puissante industrie musicale anglo-saxonne, les artistes latino-américains sont désormais de plus en plus producteurs de leurs propres images et agents de leurs propres représentations. Nous verrons ainsi comment, à l'ère de YouTube, le vidéoclip est devenu un espace privilégié pour la discussion et la négociation de sens, ainsi que pour l'articulation de nouveaux imaginaires.

Dans la troisième partie, nous nous pencherons plus en détail sur les scènes de la cumbia et du folklore digital en Amérique latine. Nous porterons un intérêt particulier à la récente renaissance de la cumbia et aux raisons qui ont fait de cette musique le fer de lance des nouvelles expérimentations électroniques avec le folklore latino-américain. Nous tracerons en premier lieu l'évolution de ce genre extraordinairement flexible depuis ses origines comme musique régionale des Caraïbes colombiennes jusqu'à son expansion transnationale, en tentant d'analyser ses variations et ses trajectoires au long du continent

américain, ainsi que les enjeux de l'évolution du genre vers des formes électroniques. Nous analyserons le contexte sociologique et socio-économique qui sous-tend la naissance de la cumbia digitale à Buenos Aires ainsi que le rôle du label ZZK autour duquel cette nouvelle scène s'est fédérée. Dans la capitale argentine, comme nous le montrerons, l'apparition de ce phénomène est inextricablement liée à la crise financière de 2001 qui a bousculé les repères identitaires des classes moyennes historiquement tournées vers l'Europe. En dernier lieu, nous suivrons l'évolution sonore et esthétique de quelques artistes qui mènent leurs explorations musicales au-delà de la cumbia et qui proposent de nouvelles voies pour actualiser la tradition folklorique latino-américaine par le biais de l'électronique.

La quatrième partie aborde le phénomène de la cumbia et le folklore digital sous l'angle des tensions et des contradictions existantes entre la *world music* traditionnelle et les nouveaux styles électroniques issus du Sud global, qui ont été rassemblés sous des étiquettes telles que *global bass*, *global ghettotech* ou *world music 2.0*. Cette perspective nous permettra d'approfondir les enjeux liés à la mise en circulation de ces musiques sur les plateformes transnationales. Nous nous interrogerons, parmi d'autres questions, sur le rôle des intermédiaires ou *gatekeepers* occidentaux dans la réception de ces musiques auprès du public européen et nord-américain où se trouvent la plupart de leurs auditeurs. À travers plusieurs exemples, nous examinerons la manière dont les vidéoclips de ces artistes contribuent à combler ou à subvertir les attentes d'exotisme et de différence du public occidental. Nous verrons comment ces productions portent souvent la trace des stratégies de positionnement de musiciens tiraillés entre deux impulsions contradictoires : d'une part, le désir d'articulation de représentations identitaires autonomes et cohérentes, capables de rendre compte de la complexité de la culture latino-américaine

contemporaine, et, d'autre part, la marchandisation d'une notion figée de l'identité et du territoire pour mieux répondre à la soif d'altérité des marchés internationaux.

Enfin, dans le cinquième et dernier chapitre de notre thèse, nous examinerons de plus près l'esthétique et les imaginaires mis en œuvre dans les vidéoclips de cumbia et folklore digital. Notre corpus d'analyse est composé sur la base d'un échantillon représentatif de clips d'artistes liés à différentes scènes de la cumbia et folklore digital, résidant en Amérique latine et à l'étranger. Compte tenu du caractère transnational de ces musiques, ainsi que de leurs contours stylistiques de plus en plus flous, nous postulons qu'aujourd'hui, la cumbia et le folklore digital peuvent être mieux appréhendés sous l'angle de la mise en œuvre d'une esthétique musicale et visuelle particulière que comme un genre distinct. Ainsi, nous proposerons une classification des vidéoclips dans trois catégories esthétiques — baroque, New Age et futurisme — en fonction des différents procédés génériques, rhétoriques et thématiques présents dans ces productions, ainsi que de différentes stratégies discursives mises en avant par les artistes. Malgré les différences entre elles, nous soutenons que toutes ces esthétiques opèrent des articulations inventives entre tradition et modernité visant à s'affranchir des modèles occidentaux, tout en ouvrant des espaces de possibilité pour imaginer de nouvelles représentations de la culture et l'identité latino-américaine pour le XXI^e siècle.

Partie I :

Amérique latine : modernité, altérité, hybridité

1. MODERNITÉ ET ALTÉRITÉ EN AMÉRIQUE LATINE

La notion de modernité a toujours été intimement liée au Nouveau Monde. Avec la « découverte » de l'Amérique, les représentations européennes traditionnelles du monde ont été profondément bouleversées par « la soudaine apparition d'un vaste continent jusqu'alors caché, habité par des hommes inconnus et peuplé d'une faune et d'une flore étranges » (Gómez-Muller 1993, p. 7). Du processus de découverte et de conquête, ainsi que des tentatives d'intégration de cette réalité dans la pensée politique et philosophique européenne au cours des siècles suivants, est née une nouvelle vision du monde qui annonce l'avènement de la conscience moderne. Dans ce contexte de profonde rupture épistémologique, les questions autour de la prétention universaliste de la raison occidentale, le rapport à l'altérité ou l'identité métisse — parmi d'autres aspects d'ordre anthropologique, éthique ou religieux — n'ont pas tardé à surgir, influençant durablement la manière de penser l'Amérique latine.

Ces réflexions ont été historiquement caractérisées par la persistance d'un regard eurocentré. De 1492 à nos jours, les rapports entre l'Ancien et le Nouveau Monde vont être marqués par la difficulté d'appréhender l'altérité américaine dans ses propres termes et par l'exclusion du continent du récit de la modernité et du progrès. Ainsi, si nous aspirons à saisir la complexité de la modernité latino-américaine et l'originalité de ses productions culturelles contemporaines, nous devons d'abord essayer de comprendre les enjeux de cette rencontre entre deux mondes.

1.1. Découverte et conquête de l'altérité américaine

En 1982, Tzvetan Todorov a publié *La conquête de l'Amérique*, un essai qui abordait le processus d'exploration, découverte et colonisation du continent américain depuis une perspective éthique et sémiotique, visant à analyser la manière dont les premiers Espagnols arrivés en Amérique ont appréhendé l'altérité des Indiens. Son objectif était ainsi d'explorer la question de « la découverte que le *je* fait de l'*autre* » (Todorov 1982, p. 11). Pour l'intellectuel franco-bulgare, le sentiment d'étrangeté radicale né de cette rencontre a fait surgir une problématique absolument moderne : « comment se comporter à l'égard d'autrui ? » (p. 12). En ce sens, l'année 1492 marque le début d'une nouvelle conscience du monde et du soi qui annonce l'identité moderne :

Depuis 1492 nous sommes, comme l'a dit Las Casas, « en ce temps si neuf et à nul autre pareil » [...]. Depuis cette date, le monde est clos (même si l'univers devient infini), « le monde est petit », comme le déclarera péremptoirement Colon lui-même [...] ; les hommes ont découvert la totalité dont ils font partie tandis que, jusqu'alors, ils formaient une partie sans tout. (1982, p. 13-15)

Si l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique comporte la naissance d'un temps nouveau pour l'Occident, comme en avaient déjà conscience les Espagnols à l'époque, une autre question se dégage naturellement : qu'en est-il des nouveaux hommes et femmes, si différents d'eux, dont ils viennent de connaître l'existence ? Est-il possible — et convenable — de faire entrer les peuples américains dans ce temps de la modernité ? La réponse à cette question ne cessera pas d'évoluer au cours des premiers temps de la colonisation et restera un sujet controversé jusqu'à nos jours.

Malgré son rôle essentiel dans l'inauguration d'une nouvelle ère, Colomb lui-même n'a rien d'un homme moderne, comme en témoigne sa forme de religiosité, déjà archaïque pour l'époque, inspirée par les croisades médiévales, une contradiction sur laquelle Todorov met l'accent : « c'est donc, paradoxalement, un trait de la mentalité

médiévale de Colon qui lui fait découvrir l'Amérique et inaugurer l'ère moderne [...], comme si celui qui allait donner naissance à un monde nouveau ne pouvait pas, déjà, lui appartenir » (1982, p. 22). Lors de ses premières rencontres avec les Indiens, Colomb est frappé d'abord par la nudité des Indiens, fait qu'il assimile automatiquement à l'absence de culture :

Physiquement nus, les Indiens sont aussi, aux yeux de Colon, dépouillés de toute propriété culturelle : ils se caractérisent, en quelque sorte, par l'absence de coutumes, rites, religion (ce qui a une certaine logique, puisque, pour un homme comme Colon, les êtres humains s'habillent à la suite de leur expulsion du paradis, elle-même à l'origine de leur identité culturelle). (Todorov 1982, p. 49)

L'importance que Colomb accorde à la question de la nudité relève du fait qu'à ses yeux, les Indiens « se ressemblent en ce qu'ils sont tous nus, privés des caractéristiques distinctives » (Todorov 1982, p. 50) : c'est ainsi qu'ils pourront être tous classifiés, malgré leurs différences, comme des *Indiens*. Dépourvus des vêtements, premier élément de civilisation qui, dans la conscience occidentale, permet de saisir l'identité de l'Autre (Moreno Reséndiz 2019, p. 30), Colomb semble incapable d'appréhender ces nouveaux êtres et de les insérer dans l'ensemble de l'humanité.

En outre, la nudité spirituelle que Colon identifie chez les Indiens l'amène à les concevoir comme « culturellement vierges, page blanche qui attend l'inscription espagnole et chrétienne » (Todorov 1982, p. 50). Admiratif de leur beauté physique, le regard qu'il porte sur ces populations est avant tout celle d'un naturaliste, comme en témoigne le fait que « ses mentions des habitants des îles viennent toujours au milieu des notations sur la nature, quelque part entre les oiseaux et les arbres » (p. 48). Colomb va progressivement étendre l'admiration qu'il éprouve envers les Indiens sur le plan moral, puisque les successives rencontres montrent, à ses yeux, leur bonté, docilité et générosité ;

c'est ainsi que ces observations vont constituer la base du mythe de l'Indien comme « bon sauvage » (p. 54).

Dans cette attitude primitive de Colon à l'égard des Indiens, Todorov identifie déjà deux éléments de sa pensée qui vont marquer désormais tout rapport entre colonisateur et colonisé. D'une part, « Colomb veut que les Indiens soient comme lui, et comme les Espagnols. Il est assimilationniste de façon inconsciente et naïve ; sa sympathie pour les Indiens se traduit “naturellement” dans le désir de les voir adopter ses coutumes à lui » (Todorov 1982, p. 58). L'intention d'évangéliser les Indiens est à la base de ce projet d'assimilation, d'autant plus que « les Indiens lui paraissent déjà porteurs des qualités chrétiennes, déjà animés du désir de se convertir » (p. 59). Or, l'expansion spirituelle en Amérique étant indissociable de la conquête matérielle, cette prétention égalitaire semblait incompatible avec le besoin de profits :

Propager la religion présuppose qu'on considère les Indiens comme ses égaux (devant Dieu). Mais s'ils ne veulent pas donner leurs richesses ? Il faudra alors les soumettre, militairement et politiquement, pour pouvoir les leur prendre de force ; autrement dit les placer, du point de vue cette fois-ci humain, dans une position d'inégalité (d'infériorité). (Todorov 1982, p. 61)

Graduellement, Colomb passera ainsi « de l'assimilationnisme, qui impliquait une égalité de principe, à l'idéologie esclavagiste, et donc à l'affirmation de l'infériorité des Indiens » (p. 63). Même si les rois d'Espagne transmettent à Colon leur désir d'« avoir des vassaux, non des esclaves ; des sujets capables de payer des impôts plutôt que des êtres appartenant à un tiers » (p. 63), Colomb ne renoncera pas à tirer profit de la traite d'Indiens. En 1495, de retour de son second voyage, Colomb envoie déjà 550 Indiens à Séville afin de les vendre comme esclaves, dont deux cents mourront au cours de la traversée (Reséndez 2016, p. 24).

Pour rester cohérent avec sa bienveillance initiale envers les Indiens, Colomb établira désormais de distinctions entre des « Indiens innocents, potentiellement chrétiens, et Indiens idolâtres, pratiquant le cannibalisme ou Indiens pacifiques (se soumettant à son pouvoir) et Indiens belliqueux, qui méritent du coup d’être punis [...] : il n’existe pas de voie tierce » (Todorov 1982, p. 63). Si Colomb est capable de conjuguer ces deux visions apparemment contradictoires, celle du bon sauvage et celle de l’esclave en puissance, c’est parce que toutes les deux reposent sur une base commune : « la méconnaissance des Indiens, et le refus de les admettre comme un sujet ayant les mêmes droits que soi, mais différent » (p. 67). La réflexion sur cette ambivalence, dans laquelle « l’altérité humaine est à la fois révélée et refusée » fait affirmer à Todorov que « Colon a découvert l’Amérique mais non les Américains » (p. 67).

En quelque sorte, cette première rencontre avec l’altérité indienne semble contenir en germe le regard eurocentré qui va longtemps marquer les rapports entre l’Ancien Monde et l’Amérique latine en tant que première périphérie de l’Europe moderne, caractérisés par une oscillation entre deux extrêmes : « soit l’autre est considéré comme un égal, auquel cas il doit être assimilé par projections de ses propres valeurs sur lui, soit à l’opposé il est considéré comme différent, cette différence signifiant en fait infériorité » (Kane 2011, p. 29). Dans les deux cas, « on refuse l’existence d’une substance humaine réellement autre, qui puisse ne pas être un simple état imparfait de soi » (Todorov 1982, p. 48). Pour le philosophe argentin-mexicain Enrique Dussel, qui a analysé le rôle crucial de la Conquête dans la construction de la subjectivité moderne, il s’agit des deux faces de la même médaille, puisque la découverte (« *descubrimiento* ») de l’Amérique par l’Europe s’est accompagnée inévitablement d’un processus d’occultation ou « *encubrimiento* » de l’Autre :

La Modernité [...] « naquit » quand l'Europe put s'affronter à un « Autre » qu'elle-même et le contrôler, le vaincre, le violenter : quand elle put se définir comme un « ego » découvreur, conquérant, colonisateur, de l'Altérité constitutive de la propre Modernité. De toute façon, cet Autre ne fut pas découvert en tant que Autre [sic], mais bien occulté car il fut assimilé à ce que l'Europe était depuis toujours. (Dussel 1992, p. 5)

Si, à la suite de Colomb, les premiers conquistadores arrivant en Amérique à l'aube du XVI^e siècle vont reproduire les mêmes schémas assimilationnistes, il faudra attendre l'arrivée d'Hernán Cortés pour voir apparaître un nouveau paradigme de rapport à l'altérité américaine, caractérisé par la volonté d'établir une véritable communication avec les populations autochtones, même si le but ultime est de mieux savoir comment les soumettre. En outre, à différence des conquistadores précédents, il est le premier à avoir « une conscience politique, et même historique, de ses actes » (Todorov 1982, p. 129) : dès qu'il apprend l'existence de Moctezuma et de la ville de Tenochtitlan, il abandonne sa quête de profits immédiats en faveur d'une ambitieuse stratégie de long terme destinée à soumettre le royaume. Mais pour aboutir à cela, il lui fallait d'abord comprendre la langue et la pensée de l'Autre :

Ce que Cortés veut d'abord, c'est non pas prendre, mais comprendre ; ce sont les signes qui l'intéressent en premier lieu, non leurs référents. Son expédition commence par une quête d'information, non d'or. La première action importante qu'il entreprend — et on ne saurait exagérer la signification de ce geste — est de chercher un interprète. (1982, p. 130)

Outre sa stratégie militaire et la capacité d'établir des alliances avec d'autres peuples indigènes, l'une des clés de la victoire de Cortés sur l'Empire aztèque est sa maîtrise de la communication, soit la production stratégique de discours et de symboles qui lui permettent notamment d'exploiter des mythes comme celui du retour de Quetzalcoatl. Dans son dépassement de la conception médiévale du pouvoir, Todorov signale le rapprochement entre les stratagèmes de Cortés et les préceptes de Machiavel,

qui « érige la réputation et le faire-semblant au sommet des valeurs nouvelles » (1982, p. 151).

Dans sa biographie sur le conquistador, Bartolomé Bennassar met également l'accent sur la modernité de Cortés, en soulignant qu'il était plus enclin à la politique qu'à la guerre, ainsi qu'à s'imposer par la persuasion plutôt que par la force. Pour l'historien français, la figure de Cortés est si importante qu'il situe le début de la division historique entre un Ancien et un Nouveau Monde non pas en 1492, mais dans les premières années de la décennie de 1520 (Bennassar 2001). Ce n'est qu'alors que commencerait l'institutionnalisation de la présence espagnole en Amérique, notamment à partir de la nomination de Cortés comme gouverneur général de la Nouvelle-Espagne en 1522 par l'empereur Charles Quint. Dans un monde méso-américain qui était jusqu'à alors profondément divisé et sans une identité politique unitaire, l'administration de Cortés a entamé la mise en place des fondamentaux de ce qu'on considère le premier État moderne en Amérique latine, en jetant les bases pour l'organisation politique, économique, linguistique et religieuse du territoire (Martínez 1990, p. 9-10). Par ailleurs, comme le souligne Christian Duverger (2001), le modèle de société métisse et économiquement indépendante que Cortés a essayé de mettre en place était aux antipodes de la colonie que veut implanter la Couronne espagnole, ce qui le conduira à de fréquents affrontements avec celle-ci. Dans la même ligne, et au-delà du bilan de la conquête, l'historien Juan Miralles affirme que Cortés est « l'inventeur du Mexique » (2011).

Dans le cadre des ambitions militaires et politiques de Cortés, on ne saurait négliger l'importance capitale de la Malinche. Interprète, maîtresse et alliée indispensable de Cortés dans la conquête du Mexique, elle a notamment exercé un rôle pionnier dans la traduction et la médiation entre les deux cultures. Figure extraordinaire qui reste encore controversée à ce jour, son identification avec les Espagnols, considérée par certains

comme une trahison à son peuple, a donné lieu au terme « *malinchismo* », qui désigne « l'attitude de celui qui manifeste un attachement à l'étranger au mépris du propre¹ » (RAE [sans date]). Pour d'autres, en revanche, la Malinche représente une sorte de mère symbolique du peuple mexicain moderne :

[E]lle est d'abord le premier exemple, et par là même le symbole, du métissage des cultures ; elle annonce par là l'État moderne du Mexique [...]. La Malinche glorifie le mélange au détriment de la pureté (aztèque ou espagnole), et le rôle de l'intermédiaire. Elle ne se soumet pas simplement à l'autre [...], elle adopte son idéologie et s'en sert pour mieux comprendre sa propre culture, comme en témoigne l'efficacité de son comportement (même si « comprendre » sert ici à « détruire »). (Todorov 1982, p. 132)

Comme Carlos Fuentes le signale, la démarche de Cortés est marquée par un paradoxe fondamental : « d'aimer ce contre quoi il s'est battu, de détruire une civilisation mais d'en fonder une nouvelle² » (Fuentes 2000). Bien que l'écrivain mexicain considère la conquête comme un événement catastrophique, il y voit la genèse de l'Amérique latine moderne et métisse, ainsi que le point de départ d'un riche héritage commun des deux côtés de l'Atlantique :

Nous sommes tous nés de la conquête du Mexique ; depuis, nous ne sommes plus des Aztèques ni des Espagnols, mais des Indo-Hispano-Américains, des métis. Nous parlons espagnol. Nous avons adapté, de manière syncrétique, la religion catholique à notre univers sacré. Nous nous sommes appropriés, à travers l'Espagne, les cultures hellénique, latine, musulmane et hébraïque du bassin méditerranéen. Nous sommes ce que nous sommes parce qu'Hernán Cortés, pour le meilleur et pour le pire, a fait ce qu'il a fait³. (Fuentes 2000).

¹ « Actitud de quien muestra apego a lo extranjero con menosprecio de lo propio » [notre traduction]. Sauf indication contraire, toutes les traductions sont de nous.

² « amar lo que ha combatido, de destruir una civilización pero de fundar una nueva ».

³ « De la conquista de México nacimos todos nosotros, ya no aztecas, ya no españoles, sino indo-hispano-americanos, mestizos. Hablamos castellano. Adaptamos, sincréticamente, la religión católica a nuestro universo sagrado. Nos apropiamos, a través de España, de las culturas helénicas, latinas, musulmanas y hebreas de la cuenca del Mediterráneo. Somos los que somos porque Hernán Cortés, para bien y para mal, hizo lo que hizo ».

La figure de Cortés et son rôle dans la conquête sont des sujets toujours controversés au Mexique et dans le reste de l'Amérique latine. En témoigne la lettre adressée par le président du Mexique au roi d'Espagne en 2019, dans laquelle Andrés Manuel López Obrador réclamait à Felipe VI des excuses pour les injustices commises contre les peuples indigènes durant la conquête, en exigeant « que le récit des abus soit fait et qu'une excuse soit présentée aux peuples indigènes [du Mexique] pour les violations de ce qu'on nomme aujourd'hui leurs droits de l'homme » (Le Monde avec AFP 2019). Cette demande a suscité un vif débat politique et médiatique, notamment autour de la pertinence de juger cet événement à l'aune de considérations contemporaines. En ce sens, de nombreux intellectuels et historiens mexicains contemporains ont exprimé la nécessité d'une rehistoricisation de la conquête afin de dépasser la polarisation politique. Pour le poète et essayiste Octavio Paz, « dès que Cortés cessera d'être un mythe historique et deviendra ce qu'il est réellement — un personnage historique — les Mexicains pourront se voir eux-mêmes avec un regard plus clair, plus généreux et plus serein⁴ » (1950/2015, p. 251).

En 1550, de l'autre côté de l'Atlantique, Charles Quint organise un grand débat politique et religieux portant sur la légitimité de la conquête. Cet événement, connu comme la Controverse de Valladolid, a opposé le dominicain Bartolomé de las Casas et le théologien Juan Ginés de Sepúlveda sur la question de l'égalité ou de l'inégalité entre Espagnols et Indiens, et notamment sur le droit de soumettre ces derniers à l'esclavage. L'argumentation de Sepúlveda, fondée sur l'idée de patronage d'Aristote et de la distinction naturelle entre maîtres et esclaves, défendait la domination par la force des populations locales, qu'il considérait comme immatures et barbares et dont la condition

⁴ « apenas Cortés deje de ser un mito ahistórico y se convierta en lo que es realmente — un personaje histórico —, los mexicanos podrán verse a sí mismos con una mirada más clara, generosa y serena ».

naturelle serait de servir à d'autres plus doués qu'eux, en l'occurrence les Espagnols. L'interdiction de pratiques « contre nature », telles que les sacrifices humains ou le cannibalisme, serait à ses yeux l'une des principales justifications de la conquête institutionnelle, considérée à la fois comme une guerre juste et comme un devoir moral. Ses arguments à faveur de la légitimité de la guerre menée par les Espagnols se basaient sur l'antinomie entre la civilisation espagnole et la barbarie indigène. À ses yeux, l'infériorité des populations autochtones s'étendait bien au-delà du plan moral et religieux, se manifestant même au niveau de la culture. De plus, ses observations sur l'organisation politique et économique ne font que renforcer pour lui le caractère primitif de ces populations. Pour le théologien, des aspects comme l'absence de la notion de propriété privée ou l'organisation collective de la vie sociale étaient des preuves d'une société primitive, d'autant plus que ces populations semblaient volontairement soumises au pouvoir de ses gouvernants, en leur offrant le fruit de leur travail (Sepúlveda 1892). Avec cette argumentation, Sepúlveda semble assimiler la société civilisée aux principes libéraux de l'État moderne (Mora-Rodríguez 2012), faisant le lien entre la notion de propriété privée et la volonté libre des individus. En effet, comme le souligne Dussel, les populations indigènes sont regardées comme des barbares par Sepúlveda du fait qu'elles se caractérisent par « le manque de l'attribut suprême de la modernité : la liberté (*suae libertati*) de la subjectivité qui conserve l'autonomie et peut même s'opposer à la volonté et au caprice des maîtres » (Dussel 1992, p. 71-72).

Avec le rapport indissoluble qu'il établit entre barbarie politique et barbarie morale, Sepúlveda accomplit la formulation de la doctrine que Dussel désigne le « mythe de la modernité », selon laquelle la conquête est conçue comme « un acte émancipateur puisqu'elle permet au barbare de sortir (*Ausgang*, de Kant) de son immaturité, de sa barbarie » (p. 72). Or, cette rationalisation sert à cacher et à justifier la

domination exercée par l'Occident sur d'autres cultures, puisque cette violence serait « le coût nécessaire du processus civilisateur, le prix de la sortie d'une "immaturité coupable" » (p. 73). Dussel conclut ainsi que le mythe de la modernité est construit sur ce qu'il appelle « un "paradigme sacrificiel" : il est nécessaire d'offrir des sacrifices, pour le progrès humain » (p. 74).

Face aux postulats de Sepúlveda, De las Casas fonde son argumentation sur la notion chrétienne d'égalité, dont il se sert pour plaider en faveur des droits des Indiens. Son approche de la question indigène ne se pose pas en termes d'infériorité ou supériorité, puisque ces catégories de barbarie et civilisation n'ont pas pour lui un rôle central. En revanche, Las Casas fait preuve d'une conception égalitaire où l'opposition fondamentale est « entre croyant et incroyant, chrétien et non chrétien ; or tout un chacun *peut* devenir chrétien : aux différences de fait ne correspondent pas des différences de nature » (Todorov 1982, p. 204). C'est pourquoi l'idée de réduire les Indiens en esclavage lui semble intolérable. Paradoxalement, l'adoption de la doctrine lascasienne donnera un grand élan à la traite négrière en Amérique en raison de la nécessité de remplacer les anciens esclaves autochtones par des populations africaines.

Si Las Casas considère que la modernisation des populations autochtones est une nécessité, il nie la validité de l'argumentation de Sepúlveda en faveur de la légitimation de la violence et se montre favorable à une colonisation et à une évangélisation pacifique. Pour le prêtre dominicain, l'intégration à la « communauté de communication » (Dussel 1992, p. 78) doit se fonder sur un dialogue rationnel avec l'Autre, une attitude que Dussel interprète comme une remise en cause du mythe de la modernité :

Il découvre l'aberration de juger le sujet de la prétendue « immaturité (unmündigkeit) » au nom de la culpabilité que l'homme moderne tente de lui attribuer pour justifier l'agression. Il assume le meilleur du sens émancipateur moderne mais il découvre l'irrationalité cachée dans le mythe de la culpabilité de l'Autre. [...] Pour Bartolomé, on

doit tenter de « moderniser » l'Indien sans détruire son altérité ; assumer la Modernité sans légitimer son mythe. Une Modernité qui n'est pas affrontée à la pré-modernité ou à l'anti-modernité mais qui est la modernisation à partir de l'Alterité et non à partir du « Même » du système. (p. 78-79)

En ce sens, Las Casas serait l'un des premiers promoteurs du projet de « transmodernité » préconisé par Dussel, paradigme qui permettrait de dépasser la conception euopérocentrée de la modernité par le biais de l'affirmation et la reconnaissance de l'altérité de l'Autre. Ce « projet mondial de libération où l'Alterité, qui était co-essentielle de la Modernité, se réalise également » (Dussel 1992, p. 166) s'inscrit dans le cadre des théories contemporaines sur les « modernités alternatives » que nous aborderons en fin de chapitre.

À l'opposé de Dussel, Todorov porte un regard beaucoup plus critique sur l'approche lascasienne de la question indigène, dans laquelle il voit un projet d'assimilation plutôt que de reconnaissance de l'altérité. Selon lui, « la perception que Las Casas a des Indiens n'est pas plus nuancée que celle de Colomb, du temps où celui-ci croyait au "bon sauvage" » (Todorov 1982, p. 208). En effet, dans ses descriptions des populations autochtones, Las Casas suit le modèle du navigateur génois dans la récréation idéalisée du monde précédant l'arrivée des conquistadores, une sorte d'Arcadie heureuse (Teglia 2016b, p. 53) où les Indiens vivraient en complète harmonie avec la nature et se contenteraient de peu. Comme le remarque Santa Arias (2001), le projet évangéliste lascasien, fondé sur la conversion pacifique des populations, relève d'un discours millénariste et utopique qui vise à la création d'un nouveau paradis dans les terres conquises. Ainsi, tout au long des écrits de Las Casas, on caractérise les Indiens comme vivant en douceur, ingénuité, humilité, paix et quiétude, des descriptions qui surprennent par leur apparente incapacité à distinguer entre les différentes populations

indigènes. Paradoxalement, l'amour chrétien que Las Casas éprouve pour les Indiens le conduit à les reconnaître encore moins dans leur particularité :

Le portrait des Indiens qu'on peut tirer des ouvrages de Las Casas est à peu près aussi pauvre que celui laissé par Sepulveda : en fait, des Indiens, nous n'apprenons presque rien. S'il est incontestable que le préjugé de supériorité est un obstacle dans la voie de la connaissance, il faut aussi admettre que le préjugé d'égalité en est un encore plus grand, car il consiste à identifier purement et simplement l'autre avec son propre « idéal du moi » (ou avec son moi). (Todorov 1982, p. 210)

. Lorsqu'il affirme que « ces gens ne sont autres que ceux qui descendent de notre premier père Adam⁵ » (De las Casas 1552/1956, p. 693), on se rend compte que la vision lascasienne comporte un rejet radical de l'altérité indigène, puisque les différences s'expriment en termes uniquement quantitatifs : « étant tous des enfants d'Adam, il n'y a qu'une différence de temps dans l'accès aux valeurs transcendantes puisque les Européens ont reçu la foi avant les hommes qu'ils doivent convertir⁶ » (Mozejko 2009, p. 14). L'idée qui découle de ce raisonnement n'est pas seulement que la religion chrétienne peut être adoptée par toutes les nations du monde, mais que toutes sont destinées à le faire. (Todorov 1982, p. 207). L'Indien a beau être un homme primitif, nouvellement créé et en coexistence harmonieuse avec la nature, il est déjà soumis au schéma évolutionniste imposé par la conviction téléologique de Las Casas : « ils (là-bas) sont maintenant comme nous (ici) étions jadis [...]. À l'origine toutes les nations ont été grossières et barbares [...] ; avec le temps elles atteindront la civilisation (sous-entendu : la nôtre) » (p. 212).

⁵ « aquestas gentes no son otras sino aquellas que sucedieron de nuestro primer padre Adán ».

⁶ « siendo todos hijos de Adán, solamente hay una diferencia de tiempos en el acceso a los valores trascendentes ya que los europeos han recibido la fe antes que los hombres a quienes deben convertir ».

1.2. La philosophie européenne et la consolidation de l'eurocentrisme

Si les écrits de Las Casas ont le mérite, malgré tout, d'avoir conduit à une première reconnaissance des droits des indigènes, son idéalisation des Indiens sera par la suite retournée contre eux. Avec l'instauration progressive de la nouvelle société coloniale, les mêmes attributs que Las Casas avait identifiés chez les populations autochtones comme preuve de leur vertu morale vont changer encore une fois de signe :

Ses conceptions d'humilité, de douceur, de vie pauvre et austère et de faiblesse [à l'égard des Indiens] qui cherchaient à mobiliser la protection du roi et à construire une image noble et moins rude des indigènes se transmuteront, au bout d'un certain temps, en « preuves » de leur nature corrompue, inconstante et « déviante ». [...] Son idéalisation a fini partiellement reprise au profit des élites espagnoles puis créoles, ce qui a fait perdurer la Conquête et la condition coloniale en Amérique⁷. (Teglia 2016a, p. 241-242)

Une fois la conquête accomplie, l'établissement des sociétés coloniales entraîne de nouvelles tensions sociales, non pas seulement du fait de la cohabitation et du métissage des différentes populations du Nouveau Monde, mais également, et de plus en plus, en raison des rapports difficiles entre les Espagnols nés en Amérique — les créoles ou *criollos* — et ceux qui restent à la métropole.

Les pressions exercées aussi bien par l'administration de la métropole que par les dynamiques interethniques au sein des sociétés américaines naissantes font resurgir avec force la question de la différence entre l'Espagnol et l'Indien. En niant l'hétérogénéité des populations autochtones, la tendance est à effacer toute distinction et à imposer un stéréotype unique de l'« Indien », qui s'accompagne en outre d'une vision de plus en plus négative de sa nature et de ses perspectives de progrès social :

⁷ « Sus concepciones de humildad, mansedumbre, pobreza o vida austera y debilidad que buscaban movilizar la protección del rey y conformar una imagen noble y no ruda de los nativos transmutarán, pasado un tiempo, en “pruebas” de su corrupta, voluble y “desviada” naturaleza. [...] Su idealización terminó en parte siendo reutilizada para beneficio de las élites españolas y luego criollas, modalidad por la que perduró la Conquista y la condición colonial en América ».

Exactement au moment où le mélange progressif du sang indien et espagnol créait une nouvelle race de métis, les distinctions entre les descendants des Espagnols et ceux classés comme des « Indiens » devenaient plus stéréotypées et plus nettes. On en est venu à croire que le but d'élever ceux-ci au niveau de la civilisation espagnole était une entreprise vouée à l'échec⁸. (Elliott 2004, p. 299)

Parmi les explications les plus répandues à l'époque de cette soi-disant inaptitude des Indiens se trouvait le déterminisme climatique, théorie qui mettait en avant l'influence du climat sur la constitution physique et psychologique des peuples. Selon cette hypothèse, l'humidité naturelle du continent américain serait responsable de l'affaiblissement des habitants autochtones, qui auraient développé un tempérament « flegmatique » (Elliott 2004, p. 302). Plus tard, pendant le siècle des Lumières, ce type d'explications séduiront un nombre considérable de penseurs dans leurs tentatives de rendre compte des différences entre l'Ancien et le Nouveau Monde. Dans son ouvrage *La disputa del Nuevo Mundo*, l'historien Antonello Gerbi a mis en évidence « la tendance du siècle à interpréter comme une relation rigide, nécessaire et causale, le lien organique du vivant avec le naturel, de la créature avec l'environnement⁹ » (1955/1982, p. 40-41), ce qui a résulté dans de nouveaux préjugés sur le continent américain et ses peuples. Par ailleurs, l'obsession taxonomique des scientifiques du XVIII^e siècle les a conduits à vouloir classer la diversité naturelle et humaine, opération qui aboutissait presque invariablement à une opposition manichéenne entre une Amérique faible et infantile et une Europe forte et mûre.

⁸ « Exactamente en el mismo momento en el que la mezcla progresiva de sangre indígena y española estaba creando una nueva raza de mestizos, las distinciones entre los descendientes de españoles y los clasificados como "indios" se iban haciendo más estereotipadas y trazando de una manera más tajante. El propósito de elevar a éstos a los niveles españoles de civilización era, según se llegó a creer, una empresa condenada al fracaso ».

⁹ « la tendencia del siglo a interpretar como una relación rígida, necesaria, causal, la conexión orgánica de lo viviente con lo natural, de la creatura con el ambiente ».

Comme Gerbi l'a montré, loin de constituer des idées minoritaires, ces conceptions négatives envers le Nouveau Monde étaient généralisées parmi quelques-uns de plus grands scientifiques et penseurs de l'époque. L'un des premiers a été Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, qui défendra la thèse de l'infériorité et la faiblesse du nouveau continent, en consolidant la perspective eurocentrée sur la base de ses observations naturalistes et pseudoscientifiques. Selon lui, la nature américaine serait hostile au développement des animaux, ce qui expliquerait l'absence de grands mammifères : « la nature vivante y est donc beaucoup moins agissante, beaucoup moins variée, et nous pouvons même dire beaucoup moins forte » (cité dans Gerbi 1955/1982, p. 8). De surcroît, Buffon fait porter une bonne partie du blâme de cette faune « immature » et « dégénérée » sur les populations indigènes, qu'il accuse d'être incapables de maîtriser la nature comme l'on fait les Européens. Comme le souligne Gerbi, dans la vision de Buffon, l'homme américain « est resté soumis au “contrôle” de la nature, est resté un élément passif de celle-ci, un animal parmi d'autres — à peine *primus inter pares*¹⁰ » (p. 11).

Dans la même ligne, les hommes de l'Illustration sont étonnés par la faible densité démographique du continent américain, fait qui sera interprété encore une fois comme une preuve du manque de la capacité civilisatrice de l'homme américain :

Pour la conception des Lumières, anxieuse et avide de populations denses et prolifiques, à la fois cause et facteur de la force et de la richesse d'une nation, le « dépeuplement » du continent américain, et par conséquent l'impossibilité d'y former des sociétés civilisées, était un stigmate de malédiction et un obstacle à tout type de progrès¹¹. (Gerbi 1955/1982, p. 57)

¹⁰ « ha permanecido sujeto al 'control' de la naturaleza, ha seguido siendo un elemento pasivo de ella, un animal de tantos — apenas *primus inter pares* ».

¹¹ « para la opinión del siglo de las luces, ansiosa y anhelosa de densas y prolíficas poblaciones, causa y factor a la vez de la fuerza y de la riqueza de una nación, la “despoblación” del continente americano, y la consiguiente imposibilidad de formar allí sociedades civilizadas, era un estigma de maldición y una rémora para cualquier tipo de progreso ».

Le continent américain occupe également une place assez particulière dans la philosophie de l'histoire de Friedrich Hegel. Dans cette théorie, le penseur allemand établit une analogie entre l'histoire universelle et les âges de l'homme au fur et à mesure qu'il devient un être gouverné par la Raison. Ainsi, il développe la thèse que les civilisations humaines suivent une marche graduelle et linéaire dans leur réalisation progressive de l'Esprit. Dans cette perspective unificatrice, « l'histoire universelle va de l'Est à l'Ouest, car l'Europe est véritablement le terme et l'Asie, le commencement de cette histoire » (1837/1965, p. 280). Hegel décrit une trajectoire ascendante qui commence par « l'âge de l'enfance » (p. 283) des empires orientaux, passe successivement par les étapes de « l'adolescence » (p. 287) du monde grec et « l'âge viril de l'histoire » (p. 289) du monde romain pour enfin aboutir à l'Empire germanique, prototype de l'État moderne, où « l'Esprit trouve la forme supérieure qui est universellement digne de lui : la forme de pensée rationnelle, de la pensée libre » (p. 295). Europe serait ainsi, pour Hegel, l'aboutissement et la fin de l'histoire universelle, car elle est la région qui a réussi à créer la plus parfaite forme d'organisation sociopolitique.

Bien évidemment, le rigide schématisme de Hegel lui pose de nombreux problèmes au moment d'intégrer des continents comme l'Afrique et l'Amérique à sa vision téléologique de l'histoire. En ce qui concerne le continent américain, Hegel établit d'emblée une frontière radicale entre l'Ancien et le Nouveau Monde, dont la division « n'est pas une distinction purement extérieure ; elle est essentielle. Le Nouveau Monde est nouveau non seulement relativement, mais à tous les points de vue : par toute sa constitution spécifique, aussi bien physique que politique » (Hegel 1837/1965, p. 230). Il n'hésite pas à affirmer que « l'Amérique s'est toujours montrée, et se montre encore impuissante aussi bien du point de vue physique que du point de vue moral » (p. 232), comme en témoigne, à ses yeux, la progressive disparition des populations indigènes « au

souffle de l'activité européenne » (p. 232). Si Hegel reconnaît l'extermination de millions d'indigènes depuis l'arrivée des Européens, ce n'est que pour préciser aussitôt que ce sont des « peuples de constitution faible » qui « tendent à disparaître au contact de peuples plus civilisés, de plus haute culture » (p. 232) et dont « l'infériorité [...] à tous égards, même pour la taille, se montre en tout » (p. 233). Hegel assimile ainsi les populations autochtones à des « enfants inconscients qui vivent au jour le jour, privés de toute réflexion et de toute intention supérieure » (p. 234).

Finalement, la solution adoptée par Hegel par rapport aux peuples américains est, tout simplement, de les écarter comme étant « non significatifs », c'est-à-dire, de les exclure « de la trame de l'histoire, en dehors de la conscience historique, dans "l'antichambre" de l'histoire universelle qui est le progrès de la conscience de la liberté » (Zongo 2012, p. 66). Comme José Ortega y Gasset le souligne dans son essai *Hegel y América*, la réalité du continent américain semble remettre en question la cohérence du schéma hégélien et place le philosophe allemand dans une situation paradoxale, puisque « ne pouvant la placer ni dans le présent ni dans le passé proprement dit, elle doit la situer [...] dans la préhistoire¹² » (Ortega y Gasset 1998, p. 134). En effet, pour Hegel, « [l]'Amérique n'est pas achevée du point de vue de sa réalité élémentaire, encore moins de sa constitution politique » (Hegel 1837/1965, p. 241), diagnostic qu'il fait par ailleurs extensif aussi bien aux civilisations autochtones qu'aux nouveaux États émergents aux deux hémisphères du continent. À ses yeux, « l'ensemble du continent lui semble un "pas encore", une aube d'humanité¹³ » (Ortega y Gasset 1998, p. 141). Il est donc surprenant qu'après avoir insisté largement sur le caractère débile et immature des terres et des

¹² « no pudiendo colocarla ni en el presente ni en el pasado propiamente tal, tiene que alojarla [...] en la prehistoria ».

¹³ « le parece todo el continente un "todavía no", una madrugada de humanidad ».

peuples américains, Hegel termine sa réflexion sur le Nouveau Monde sur une note presque optimiste :

L'Amérique est [...] le pays de l'avenir où dans les temps futurs se manifestera, dans l'antagonisme, peut-être, de l'Amérique du Nord avec l'Amérique du Sud, la gravité de l'histoire universelle. C'est un pays de rêve pour tous ceux que lasse le bric-à-brac historique de la vieille Europe. [...] L'Amérique doit se séparer du sol sur lequel s'est passée jusqu'ici l'histoire universelle. Ce qui y est arrivé jusqu'ici n'est que l'écho du vieux monde et l'expression d'une vie étrangère. Or, comme pays de l'avenir, elle ne nous intéresse pas ici. La philosophie ne s'occupe pas de prophéties. (Hegel 1837/1965, p. 242)

Dans la mesure où la philosophie de l'histoire ne travaille qu'avec le présent, Hegel semble impatient d'en finir avec les réflexions au sujet du futur de l'Amérique, de ne plus se laisser distraire pas « les rêves qui peuvent s'y rattacher » (p. 242) pour passer à parler de l'Ancien Monde, « théâtre de l'objet de nos considérations, c'est-à-dire de l'histoire universelle » (p. 243). Néanmoins, cette désignation de l'Amérique comme « pays de l'avenir » reste énigmatique et a été l'objet d'interprétations divergentes. Pour Raúl Fornet-Betancout, cet apparent éloge ne fait qu'affirmer la nécessité, aux yeux du philosophe allemand, de l'exclusion de l'Amérique du domaine de l'histoire. En ce sens, il considère que le continent américain, « loin de représenter une possibilité de développement allant dans le sens d'une amélioration pour l'esprit, constitue bien davantage quelque événement en marge de l'esprit, condamné à demeurer toujours dans la prison de son développement » (cité dans Labarrière 1993, p. 13). En revanche, pour Pierre-Jean Labarrière, « si Hegel n'envisage une civilisation future que sous forme d'un développement de la rationalité occidentale [...], il reste accueillant à la possibilité, voire à la probabilité heureuse d'une rupture avec ce que l'on appelle le modèle européen » (1993, p. 28). Hegel semblerait ainsi ouvrir la voie à penser le

Nouveau Monde comme étant susceptible, à l'avenir, de développer d'autres formes de modernité.

En tout état de cause, le regard hégélien, tout comme celui de maintes autres philosophes et scientifiques des XVIII^e et XIX^e siècles, témoigne des angles morts de la pensée des Lumières et de la difficulté d'appréhender la réalité du nouveau continent¹⁴ ainsi que de la nécessité de forger de nouvelles catégories pour désigner et pour analyser la spécificité américaine.

1.3. La question du métissage et la recherche d'une nouvelle identité

Si le métissage ne constitue bien évidemment pas un phénomène unique au Nouveau Monde, il n'est resté pas moins que le formidable essor des sociétés américaines à partir de la moitié du XVI^e siècle a entraîné un changement d'échelle (Gruzinski, Bernand 1993) qui a élevé l'Amérique en « un carrefour des migrations intercontinentales » (Bernand et al. 2008, p. 5) se prolongeant jusqu'au nos jours :

Théâtre du choc entre conquérants européens et Amérindiens puis de la déportation des Africains ; terre d'accueil des masses de migrants venus d'Europe, puis du Moyen Orient et d'Asie aux XIX^e et XX^e siècles, l'Amérique a creusé un lit, sans équivalent, de la rencontre – souvent violente – de populations venues de tous les continents. (Bernand et al. 2008, p. 5)

Pilar Lopez-Bejarano, qui décrit le métissage, au sens large, comme « le processus —et compétence— faisant s'entrecroiser, se mélanger et coexister ce qui est différent » (2008), soutient que ce phénomène constitue l'élément le plus caractéristique de l'Amérique coloniale espagnole. L'autrice identifie dans les pratiques sociales du contexte américain une « aptitude sociale spéciale à intégrer, à combiner, à adapter »

¹⁴ L'une des exceptions les plus notables est le travail du naturaliste Alexander von Humboldt, qui s'est farouchement opposé aux thèses hégéliennes. Pour une comparaison de leurs visions antagoniques sur l'Amérique, voir l'article de Carlos Gutiérrez (2003).

(2008), démarche qui aurait laissé par ailleurs une empreinte historique visible dans les sociétés latino-américaines contemporaines.

Néanmoins, il faut rappeler qu'à ses origines, la notion de métissage était étroitement liée à un ordre social basé sur une hiérarchisation ethnique et raciale. Comme le souligne Lopez-Bejarano, dans le processus d'installation des Espagnols en Amérique, ceux-ci ont amené avec eux deux critères, distincts mais convergents, de différenciation sociale. D'une part, puisque les péninsulaires étaient venus aux Indes pour être des seigneurs — une position de renommée qui, ironiquement, leur faisait souvent défaut dans leurs régions d'origine —, leur condition juridique était celle des « hommes libres de toute obligation » (2008). Le rapport avec les populations autochtones était donc marqué par une relation hiérarchique seigneur/vassal. En même temps, la stratification sociale dans l'Amérique coloniale était basée sur une hiérarchie de la couleur, dans laquelle la « blancheur » était la valeur suprême, représentant l'excellence et la vertu. Cette valeur était par ailleurs associée à la notion de « *limpieza de sangre* » (pureté de sang) qui était devenue une obsession dans la société ibérique aux XVI^e et XVII^e siècles et qui renvoyait à la qualité de « vieux chrétien » dénué de toute ascendance juive ou maure. Dans le contexte colonial américain, où les hiérarchies et les tensions étaient définies en termes de mélange racial plutôt que de critères religieux, la notion de pureté de sang a été transférée à la blancheur, qui était considérée comme démontrant une « absence de mélanges “polluants” » (2008). Ces deux critères de différenciation sociale — celui du travail et celui de la couleur de peau — étaient par ailleurs interdépendants :

L'idée commune selon laquelle le travail est affaire de noirs et d'indiens se décline alors dans une variété de distinctions qui associent — directement ou indirectement — l'assignation « raciale » des individus, avec le type de travail ou d'activité, mais aussi

avec le comportement de ces derniers pour assumer le travail : la force ou la faiblesse, la lenteur ou l'efficacité, l'acceptation ou le refus. (Lopez-Bejarano 2008)

Cependant, dans un contexte d'intense brassage de populations comme celui de la société coloniale américaine, marquée par l'intensité des échanges sociaux, culturels et matrimoniaux (Velázquez 2011), les frontières entre les différents groupes ont vite commencé à se brouiller, donnant lieu à une situation inédite dans l'expérience péninsulaire :

Dans l'engrenage entre la relation d'inclusion et d'exclusion sociale reposant sur un paramètre de référence socio-racial, il était socialement possible de se trouver dans une *position intermédiaire*. [...] Avant la découverte de l'Amérique, la nature des références d'intégration ou de différenciation sociale telles que « sa terre, son roi, sa foi », rendaient inconcevables des situations « d'entre-deux ». [...] On voit surgir en Amérique des « demi-blancs », des « demi-indiens », des « demi-noirs », bref des métis. [...] Le développement rapide des processus de métissage a déplacé la relation binaire du type « Espagnols-Indiens », « européens-non-européens » ou encore « blancs-non-blancs », vers un positionnement basé sur des nuances : plus ou moins blanc, plus ou moins noir, plus ou moins indien. (Lopez-Bejarano 2008)

Le phénomène de la « *pintura de castas* », apparue en Nouvelle-Espagne au XVIII^e siècle, fournit une bonne illustration iconographique des essais de classification d'un paysage humain de plus en plus métissé. Ces œuvres, généralement composées de seize tableaux, représentaient les différentes combinaisons issues des mélanges des trois groupes ethniques composant la population du continent : « *españoles* », « *indios* » et « *negros* ». Chaque image représentait un couple, avec l'homme et la femme appartenant chacun à un groupe ethnique différencié, ainsi que l'enfant résultant du métissage.

Ces tableaux de castes étaient en général réalisés à la demande des *criollos* ou des Espagnols et presque toujours destinés à l'exportation, comme en témoigne le fait que la plupart sont localisés en Espagne. Censés représenter toute la typologie humaine du nouveau continent, ces tableaux « reproduisaient ainsi, en la renouvelant dans ses formes

et sa conception, une vieille tradition datant du XVI^e siècle qui consistait à envoyer au gouvernement central des rapports et des descriptions précises des divers aspects de ses territoires » (Velázquez 2011, p. 134). Paradoxalement, la quantité et la complexité de ces classifications, ainsi que son obsession taxonomique, ne faisaient qu'« expliciter la difficulté sociale d'une différenciation effective » (Lopez-Bejarano 2008). De surcroît, comme le rappelle Roberto Moreno de los Arcos, un bon nombre des dénominations qui s'affichent sur ces tableaux, surtout pour les mélanges les plus complexes, n'ont jamais été utilisées dans la vie quotidienne de la société coloniale :

Une classification sociale aussi complexe et détaillée n'a jamais existé, ni dans la loi ni dans la pratique ; de là les divergences entre peintres sur les noms des soi-disant groupes raciaux. Ces tableaux constituent un exercice de réflexion taxonomico-anthropologique.¹⁵ (cité dans Velázquez 2011, p. 134)

Dans la pratique, les possibilités de mobilité sociale étaient beaucoup plus grandes de ce que laissent suggérer ces représentations, qui satisfaisaient un désir d'ordre et de classification bien éloigné des réalités démographiques et de la complexité des comportements sociaux qui réglaient la vie ordinaire. C'est pourquoi Lopez-Bejarano préfère utiliser, plutôt que le terme de métissage, celui de « dynamiques métisses », insistant sur le caractère social et relationnel de cette organisation sociale hiérarchique, mais pas inflexible. Si la valeur de la blancheur était naturellement acceptée comme une référence incontestable par tous les acteurs sociaux, elle faisait en même temps l'objet d'une négociation constante :

[L]a portée sociale du critère de la blancheur n'impliquait pas nécessairement une considération univalente et absolue de celle-ci. En effet, les implications de ces critères peuvent être perçues comme un code commun en fonction duquel les individus vont se

¹⁵ « Tan compleja y detallada clasificación social no existió nunca ni en la ley ni en la práctica; de ahí las divergencias entre los distintos pintores sobre los nombres de los presuntos grupos raciales. Estos cuadros son un ejercicio raciocinio taxonómico-anropológico ».

positionner les uns par rapport aux autres, dans une dynamique de relation faisant jouer autant les déterminismes sociaux que la créativité. (Lopez-Bejarano 2008)

Avec l'arrivée des indépendances hispano-américaines au XIX^e siècle, la question du métissage et ses imaginaires a continué à occuper un lieu central dans les processus de construction identitaire des nouvelles nations, ainsi que dans la quête de « *lo americano* » face aux valeurs et aux cultures de l'Ancien Monde. En 1815, dans sa célèbre *Carta de Jamaica*, Simón Bolívar mettait déjà l'accent sur la difficulté de cerner l'identité de l'être américain du fait de son caractère composite : « nous ne sommes ni Indiens ni Européens, mais une espèce intermédiaire entre les légitimes propriétaires du pays et les usurpateurs espagnols [...] Nous nous trouvons ainsi dans la situation la plus extraordinaire et la plus complexe¹⁶ » (Bolívar 1966, p. 64). Dans la même ligne, lors d'un discours prononcé en 1819, il rappelait que « notre peuple n'est pas l'Européen, ni le Nord-américain, mais plutôt un mélange d'Afrique et d'Amérique qu'une émanation de l'Europe » (cité dans Boidin 2008). Pour le général et homme politique vénézuélien, le métissage était l'une des caractéristiques distinctives de continent. Comme l'affirme Capucine Boidin, l'évidence du métissage généralisé des sociétés latino-américaines à la fin du XVIII^e siècle avait « rend[u] vains tous les désirs de mise en ordre » autour de trois races séparées ; désormais, les élites « s'acheminent peu à peu vers une conception autre de leur société : devant l'échec du maintien des séparations, elles commencent à élaborer l'image d'une seule nation, marquée par des contraintes physiques communes : mêmes sol, climat et nourriture » (2008).

Malgré l'échec du rêve bolivarien d'une Amérique latine unie sous la forme d'une grande confédération politique, la question du métissage ne perdra pas de sa pertinence pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle. Toutefois, en raison

¹⁶ « No somos indios ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles [...] Así nos hallamos en el caso más extraordinario y complicado ».

de l'influence des théories évolutionnistes, le phénomène aura tendance à acquérir des connotations de plus en plus négatives. Guidés par les idées du positivisme et du darwinisme social de Herbert Spencer, un bon nombre d'intellectuels et d'hommes politiques ont commenté à regarder les croisements de races comme « nécessairement stériles et dégénérés » (Boidin 2008). L'un des principaux défenseurs de cette vision était l'écrivain argentin Domingo Faustino Sarmiento, auteur du célèbre roman *Facundo* (1845) et président du pays entre 1868 et 1874. Dans la lignée de Sepúlveda, Sarmiento fait une analyse du développement politique, économique et social du continent à travers le prisme d'une dichotomie entre « civilisation » européenne et « barbarie » indigène. Sur la base de cette opposition qui représentait à ses yeux le conflit central dans toute la culture latino-américaine, Sarmiento donne forme à une polémique qui avait déjà commencé à l'époque coloniale, mais qui reprend une force extraordinaire lors des discussions autour de la construction identitaire des jeunes nations américaines à la moitié du XIX^e siècle.

Sarmiento, qui regardait le métissage comme une régression dans l'évolution de la vie culturelle et sociale américaine, prônait tout simplement la disparition des indigènes, qu'il considérait comme « incapables de progrès » et dont l'« extermination est providentielle et utile, sublime et grande. Il y a lieu de les exterminer, sans pardonner même au petit, lequel possède déjà la haine instinctive contre l'homme civilisé¹⁷ » (cité dans Asiain, Putero 2013). Dans *Facundo*, l'antinomie civilisation/barbarie s'exprime par ailleurs en termes spatiaux, puisque la ville — et notamment Buenos Aires — était considérée comme source de modernité et de progrès. En revanche, les provinces rurales de La Pampa et la Patagonie étaient les territoires où se concentraient les populations

¹⁷ « Incapaces de progreso, su exterminio es providencial y útil, sublime y grande. Se los debe exterminar sin ni siquiera perdonar al pequeño, que tiene ya el odio instintivo al hombre civilizado ».

indigènes, ainsi que les *gauchos* regardés comme des êtres barbares et primitifs, et donc proches à la nature sauvage de l'Indien. Une pensée dont l'ombre, selon le philosophe argentin José Pablo Feinmann, continue de hanter l'Argentine contemporaine :

Facundo de Sarmiento a ceci d'exceptionnel qu'il s'agit d'un livre avec l'idéologie du conquérant, mais écrit par un homme de l'élite du pays colonisé. La question est que ce qui est développé, c'est la civilisation occidentale. La civilisation occidentale doit occuper le monde. Parce que, en occupant le monde, il le civilise, le fait entrer dans la voie du progrès, de la culture. [...] Alors, ce que fait Sarmiento, c'est d'incorporer ce concept de civilisation. Là où entre l'Europa, entre la civilisation. Nous autres, hommes de Buenos Aires, les hommes cultivés, les hommes qui se sont formés par les idées européennes, sommes la civilisation. Par opposition, les gauchos, les hommes des campagnes, les hommes qui ne connaissent pas les idées européennes, sont la barbarie. Qu'est-ce que la Barbarie ? La barbarie, c'est l'autre. La barbarie, c'est ce qui est inintégré à la civilisation. L'antagonisme entre Civilisation et Barbarie n'a jamais été résolu dans l'histoire de l'Argentine. Il a été posé par Sarmiento dans son *Facundo*, et n'arrive pas à être résolu. Il n'est toujours pas levé aujourd'hui. Aujourd'hui, c'est l'opulente ville de Buenos Aires qui se suppose être la civilisation, tandis que toute la banlieue est considérée comme barbare¹⁸. (Feinmann 2010)

Le mandat présidentiel de Sarmiento, ainsi que celui de son successeur, Nicolás de Avellaneda — qui approuve en 1876 la Ley de Inmigración y Colonización, considérée l'un des piliers législatifs de la modernisation du pays (Fernández 2017)— favorise l'arrivée massive d'immigrants européens, phénomène qui bouleversera la constitution du pays du point de vue démographique, culturelle et identitaire. S'établissant de

¹⁸ « Lo excepcional que tiene el *Facundo* de Sarmiento, es que se trata de un libro con la ideología del conquistador, pero escrito por un hombre de la elite del país colonizado. La cuestión es que, lo que se desarrolla es la civilización occidental. La civilización occidental tiene que ocupar el mundo. Porque al ocupar el mundo, lo civiliza, lo hace entrar en la senda del progreso, de la cultura. [...] Entonces, lo que hace Sarmiento es incorporar este concepto de civilización. Donde entra Europa, entra la civilización. Nosotros los hombres de Buenos Aires, los hombres cultos, los hombres que nos hemos formado con las ideas europeas, somos la civilización. Y en oposición, los gauchos, los hombres de las campañas, los hombres que no conocen las ideas europeas, son la barbarie. ¿Qué es la Barbarie? La barbarie es lo otro. La barbarie es lo inintegrable por la civilización. El antagonismo Civilización y Barbarie, nunca se resuelve en la historia argentina. Está planteado por Sarmiento en el *Facundo*, y no se resuelve más. Hoy no está resuelto. Hoy no está resultado. Hoy, la opulenta ciudad de Buenos Aires, es la que se asume como la civilización, y todo el conurbano es lo que es considerado bárbarico ».

préférence à Buenos Aires et dans d'autres zones urbaines, les immigrants européens constituaient la population sur laquelle reposaient les espoirs de « civiliser » et de « blanchir » le pays. La présidence de Sarmiento, ainsi que celle de son successeur, a marqué en outre la transition d'une économie largement agraire à une économie de plus en plus industrialisée, qui se conjugue avec un nouvel ordre social dominé par les valeurs urbaines et bourgeoises (Crowley 1972, p. 20). Le résultat de ce processus a été un discours de construction nationale fondé sur la représentation de l'Argentine comme une nation « blanche » et « européenne », entraînant ainsi la quasi-disparition des populations indigènes de l'imaginaire collectif. Le succès de cette opération a été tel que, comme l'observe Sabine Kradolfer, « l'idée fortement présente dans le sens commun d'une large frange de la population argentine [est] que les peuples autochtones ont disparu de son territoire depuis plusieurs décennies » (Kradolfer 2008).

Au cours du XIX^e siècle, de nombreux intellectuels et hommes politiques latino-américains ont, sciemment ou non, adhéré aux idées de Sarmiento concernant le métissage ainsi qu'à ses idéaux de « civilisation » et de « progrès » (Martínez-Echazábal 1998, p. 26). En fait, même ceux qui étaient en faveur du croisement de races et qui l'encourageaient au nom du progrès de leurs nations tendaient à voir le métissage comme un moyen d'« améliorer » la race, autrement dit une autre façon de blanchir la population latino-américaine à travers l'apport de sang européen :

La relation archétypale qu'ils ont en tête est celle de l'union d'un homme blanc, européen — du Nord de préférence — fraîchement débarqué sur le sol du Nouveau Monde, avec une femme autochtone. L'enfant, argumentent-ils, hérite alors essentiellement des propriétés de son père, éliminant les mauvaises mais faibles influences de sa mère. Ainsi le métissage est pensé comme un blanchiment de la population, via des géniteurs blancs. Mais pourquoi le blanc ne peut être pollué ou contaminé tandis que les colorés sont nécessairement blanchis ? Parce que les unions ne mettent pas en jeu la femme blanche/l'homme de couleur, lesquels ne sont évoqués que par la négative. Ces auteurs

optimistes devant le mélange racial partent d'une prémisse qui, même à l'époque, n'est pas consensuelle : ils voient dans la race une donnée non modifiable par la culture ou la société. Pour remédier au mauvais mélange de mauvaises races, il faut apporter du sang blanc. Il faut favoriser l'immigration européenne. (Boidin 2008)

Il faudra attendre l'arrivée d'une nouvelle génération d'intellectuels pour commencer à envisager une certaine déracialisation du discours politique en Amérique latine (Martínez-Echazábal 1998, p. 30) et à une revalorisation de la composition multiethnique du continent. À la fin du XIX^e siècle, le poète et homme politique cubain parle à nouveau de « notre Amérique métisse », une notion qui est à la base de sa distinction entre une Amérique du Nord considérée par lui comme raciste, fondée sur des valeurs anglo-saxonnes blanches, et une Amérique latine marquée par le métissage et par une plus grande tolérance envers la diversité raciale. Dans la pensée de Martí, très influente dans le milieu intellectuel et politique du tournant du siècle, la revendication du métissage comme paradigme identitaire relève de l'acceptation de la conscience d'être métis, soit le sous-produit historique de la conquête et la colonisation (Martínez-Echazábal 1998, p. 32). En même temps, cela ouvre la voie à la prise en charge de son destin, puisqu'elle permet d'affirmer la différence des sociétés américaines aussi bien par rapport à l'ex-colonisateur européen qu'à la nouvelle puissance néocoloniale émergente au Nord.

L'avènement de la Première Guerre mondiale entraîne une accélération de la rupture avec la dépendance culturelle de l'Amérique envers l'Europe ; l'effondrement de l'Ancien Monde a pour effet de disqualifier le projet européen aux yeux des élites latino-américaines. Cette profonde désillusion amène les jeunes nations latino-américaines à chercher un nouveau modèle de modernisation politique et culturel qui leur soit propre, les conduisant « à redéfinir les lignes directrices d'un destin collectif désormais pensé dans une altérité radicale vis-à-vis de l'Europe » (Compagnon 2013, p. 317).

À partir des années 1920, la question du métissage passe du plan politique et idéologique au champ culturel ; il s'opère ce que Martínez-Echazábal appelle une culturalisation des discours raciaux (Martínez-Echazábal 1998, p. 33). Publié en 1925, le célèbre essai *La race cosmique*, écrit par le Mexicain José Vasconcelos, témoigne d'un optimisme presque euphorique envers l'avenir de l'Amérique latine et d'une confiance accrue dans le métissage comme destin commun de l'humanité. Pour le philosophe mexicain, le métis est « l'homme du futur » et l'Amérique latine le territoire où s'accomplira la réalisation suprême de toutes les races, que Vasconcelos regard comme un commandement de l'Histoire.

Dans la ligne de Martí, Vasconcelos développe une théorie historique qui met en contraste le modèle de conquête et de colonisation des Espagnols avec celle des Anglais, avec leurs différentes attitudes envers le mélange culturel et racial, pour ensuite augurer le développement d'une future « race cosmique » sur le continent, une « cinquième race » synthétique englobant les quatre principaux types humains du monde¹⁹ et les transcendant au nom de la création d'un monde nouveau. Cette civilisation ultime, qu'il appelle « Universópolis », s'érigera sur le territoire latino-américain, traditionnellement généreux avec les étrangers et donc déjà propice au métissage :

L'avantage de notre tradition, c'est qu'elle a une prédisposition favorable envers les étrangers. Cela implique que notre civilisation, avec tous ces défauts, peut être choisie pour assimiler tous les hommes et les convertir dans un nouveau type d'individu. C'est au sein de cette civilisation que se prépare la trame, le plasma riche et fécond de l'Humanité future²⁰. (Vasconcelos 1925/1948, p. 26)

¹⁹ Les quatre races du monde dont parle Vasconcelos sont la race blanche (les colonisateurs européens), rouge (les natifs amérindiens), noire (les esclaves africains) et jaune (les Asiatiques).

²⁰ « La ventaja de nuestra tradición es que posee mayor facilidad de simpatía con los extraños. Esto implica que nuestra civilización, con todos sus defectos, puede ser la elegida para asimilar y convertir a un nuevo tipo a todos los hombres. En ella se prepara de esta suerte la trama, el múltiple y rico plasma de la Humanidad futura ».

Dans *La raza cósmica*, Vasconcelos se montre en outre très critique à l'égard de la fragmentation de l'Amérique latine, territoire qui était resté uni jusqu'à l'Indépendance, et considère que la poursuite d'intérêts strictement nationaux ne conduit qu'à l'hostilité et le conflit entre « pays frères » du continent :

L'état actuel de la civilisation nous impose toujours le patriotisme comme une nécessité pour la défense des intérêts matériels et moraux, mais il est indispensable que ce patriotisme poursuive des objectifs vastes et transcendants. Sa mission a été interrompue en quelque sorte avec l'Indépendance, et il est maintenant nécessaire qu'elle reprenne le cours de son destin historique universel²¹. (Vasconcelos 1925/1948, p. 20)

En ce sens, le paradigme de Vasconcelos présente des affinités avec la conception internationaliste de Bolívar, tout en la revêtant d'une dimension prophétique et utopique, et sa pensée a exercé une forte influence sur toute une génération de penseurs latino-américains qui ont « commencé à observer le monde à partir de critères qui leur étaient propres pour affronter la modernité » (Pinedo 2018, p. 117). Du point de vue politique, malgré sa portée utopique, la notion de la « race cosmique » s'est avérée facilement récupérable par le pouvoir, et elle a été souvent instrumentalisée au bénéfice des intérêts idéologiques des élites créoles. En témoigne la construction de nombreux discours nationalistes basés sur le mythe d'un être hybride, où le métissage harmonieux des peuples aurait permis de dépasser le racisme et la discrimination. Or, ce mythe a servi souvent à occulter la pluralité et la diversité des nations latino-américaines, ainsi que la persistance du racisme et des structures hiérarchiques héritées du système colonial.

²¹ « El estado actual de la civilización nos impone todavía el patriotismo como una necesidad de defensa de intereses materiales y morales, pero es indispensable que ese patriotismo persiga finalidades vastas y trascendentales. Su misión se truncó en cierto sentido con la Independencia, y ahora es menester devolverlo al cauce de su destino histórico universal ».

1.4. De l'indigénisme à la « renaissance indigène »

Face au paradigme du métissage et de la fusion de races soutenu par les élites créoles, situé au cœur de l'idéologie fondatrice de la plupart des États-nations latino-américains, les premières décennies du XX^e siècle ont vu l'apparition d'un courant indigéniste remettant en cause les idéaux libéraux et universalistes de ces projets nationaux. Mouvement à la fois intellectuel, politique et culturel, l'indigénisme se développe principalement dans les pays andins comme résultat d'une prise de conscience de l'injustice et de la marginalisation subies par les communautés indigènes. Composé d'intellectuels et d'artistes progressistes, l'indigénisme visera à améliorer les conditions de vie de ces populations, tout en insistant sur la nécessité de les intégrer définitivement à la communauté nationale.

Avec l'avènement des indépendances, les lois de citoyenneté de la plupart des nouvelles républiques avaient entraîné la progressive suppression de la tutelle protectionniste dont bénéficiaient les communautés indigènes sous l'administration coloniale espagnole, et leurs membres avaient été déclarés citoyens à part entière, à l'égal du reste d'habitants de l'État. Comme l'affirmait en 1819 Bernardo O'Higgins, premier chef d'État du Chili indépendant, l'objectif était d'en finir avec « la politique inhumaine » des Espagnols, qui privait les indigènes « de toute représentativité politique et de toute possibilité de sortir de sa condition servile », puisqu'« ils naissent esclaves, vivaient sans prendre part aux bénéfices de la société et mouraient dans l'opprobre et la misère » (cité dans Bengoa 2003, p. 123). La proclamation de l'égalité juridique entre Indiens et Blancs, animée par de bonnes intentions libérales, a toutefois eu des conséquences néfastes pour les communautés indigènes, qui se sont retrouvées « à la merci des caciques, du pouvoir local, dans des lieux retirés où le pouvoir de l'État récemment constitué ne s'exerçait généralement pas » (p. 124). Par ailleurs, « comme le droit de vote était censitaire, c'est-

à-dire lié à la propriété, et qu'il exigeait de savoir lire et écrire, les citoyens indigènes n'ont pas exercé leurs droits politiques et sont restés en marge de la société créole républicaine » (p. 123). Aux yeux des indigénistes, ces idéaux libéraux qui étaient à la base des processus d'indépendance se heurtaient à la réalité des sociétés latino-américaines, qui étaient encore marquées par la ségrégation et l'inégalité raciale, et où les peuples indigènes restaient soumis à l'exploitation.

Au-delà des revendications politiques, les idées indigénistes ont connu un succès extraordinaire dans un contexte de nécessité de reconstruire les discours et les imaginaires nationaux. Selon Henri Favre, les indigénistes visaient à répondre à deux questions principales : « Par quel moyen résorber l'altérité indienne dans la trame de la nationalité ? Mais aussi, de quelle façon asseoir l'identité nationale sur la base de l'indianité ? » (Favre 2009, p. 8). L'indigénisme aspirait ainsi à l'articulation d'une identité latino-américaine démocratique fondée sur la critique et d'une réévaluation des valeurs et les caractéristiques propres de la culture et la société latino-américaine :

L'indigénisme est la tentative sincère de « sauver » l'indigène de l'exploitation qu'il subit, et en même temps de « racheter » la société créole de son passé colonialiste. [...] L'indigénisme comprend trois éléments qui sont [...] inséparables : la dénonciation de l'oppression de l'Indien ; la recherche de politiques permettant de dépasser la problématique indigène en intégrant l'Indien à l'ensemble de la société ; et, découlant de ce qui précède, la manifestation du caractère métis, indo-américain, du continent. Il s'agit d'un programme à la fois de dénonciation et d'auto-affirmation : sauver l'indigène pour affirmer une identité complexe, propre, autonome et différente de la culture occidentale. (Bengoa 2003, p. 126-127)

Favre situe l'apogée de l'indigénisme entre 1920 et 1970 — entre la fin de la Révolution mexicaine et l'entrée de l'Amérique latine dans l'ère de la globalisation —, période durant lequel il devient une idéologie nationale institutionnalisée par des gouvernements populistes :

L'indigénisme devient alors l'idéologie officielle de l'État interventionniste et assistentialiste qui se met en place au cours de la Grande Dépression et qui se dote des moyens nécessaires pour mener le projet national à son terme. Cet État libère la population indienne du joug traditionnel des pouvoirs fonciers en réalisant la réforme agraire. Il ouvre des canaux de mobilité sociale qui favorisent l'ascension massive des Indiens à l'intérieur de la structure de classes. Il promeut une culture nationale populaire dont la production, diversement inspirée de l'héritage indigène, trouve un marché dans les classes moyennes en rapide expansion. Enfin, il donne une profondeur nouvelle au passé national en lui annexant les civilisations précolombiennes. Durant cinquante ans, l'indigénisme oriente le cours d'une politique, dicte des normes à la société, impose des canons aux lettres et aux arts, préside à la réécriture de l'histoire. (Favre 2009, p. 9)

Au Mexique, la révolution de 1910 a constitué le premier effort de développer une politique indigéniste dans un pays qui, tout au long du XIX^e siècle, avait tourné le dos à la question indienne et dont « les gouvernements successifs contribuèrent par des lois, favorables à la grande propriété, à démanteler les structures des communautés indiennes » (Favre 1961, p. 455). En revanche, le régime révolutionnaire a placé au cœur de ses revendications idéologiques et politiques la réforme agraire, question étroitement liée aux conditions de vie des indigènes, puisque la plupart d'entre eux étaient des paysans vivant dans la pauvreté. En octobre de 1910, Francisco Madero, leader de la révolution et futur président du pays, affirmait déjà son intention de « restituer aux nombreux propriétaires en majorité indigènes, les terres dont ils avaient été indûment dépouillés » (cité dans Favre 1961, p. 455). En outre, la Constitution mexicaine de 1917, d'orientation progressiste, a accordé une importance fondamentale au problème historique de la terre au pays, en tentant de remédier au profond clivage entre les riches propriétaires et les paysans subissant l'exploitation et l'injustice.

Cependant, ces réformes politiques n'étaient que l'un des aspects d'une profonde transformation identitaire portée par les idées indigénistes. Dans son discours prononcé en Suède en décembre 1990, à l'occasion de la remise de son prix Nobel de Littérature,

Octavio Paz soulignait le rôle joué par la Révolution mexicaine dans la redécouverte des traditions autochtones et de la contribution de celles-ci à la construction d'un projet de modernité :

Contrairement aux autres révolutions du XXe siècle, la révolution mexicaine n'a pas tant été l'expression d'une idéologie plus ou moins utopique que l'explosion d'une réalité historique et psychique opprimée. Ce n'est pas l'œuvre d'un groupe d'idéologues déterminés à mettre en œuvre des principes issus d'une théorie politique ; c'est un bouleversement populaire qui a révélé ce qui était caché. C'est pourquoi elle a été, autant ou plus qu'une révolution, une révélation. Le Mexique cherchait le présent à l'extérieur et l'a trouvé à l'intérieur, enterré mais vivant. La recherche de la modernité nous a amenés à découvrir notre antiquité, le véritable visage caché de la nation²². (Nobel Media AB [sans date])

Malgré ses efforts d'asseoir l'identité nationale sur la base de l'indianité, l'indigénisme était fondamentalement une idéologie conçue et mise en place par des non-Indiens. S'il représente une prise de conscience de la part des élites politiques de l'injustice subie par l'Indien, ainsi que de la spécificité culturelle des peuples autochtones, le mouvement est aujourd'hui largement décrié pour sa vision paternaliste, car il considérait les indigènes comme des sujets passifs sans capacité d'action autonome, réduits au rôle de bénéficiaires passifs de mesures gouvernementales censées défendre leur culture. En effet, sous la présidence de Lázaro Cárdenas (1934-1940), qui a fait de la consolidation des politiques indigénistes l'une de ses priorités, la formulation du « problème indigène » explicitait son intention d'utiliser l'altérité et la race comme une ressource politique mobilisable (Robinet 2019) :

²² « A diferencia de las otras revoluciones del siglo XX, la de México no fue tanto la expresión de una ideología más o menos utópica como la explosión de una realidad histórica y psíquica oprimida. No fue la obra de un grupo de ideólogos decididos a implantar unos principios derivados de una teoría política; fue un sacudimiento popular que mostró a la luz lo que estaba escondido. Por esto mismo fue, tanto o más que una revolución, una revelación. México buscaba al presente afuera y lo encontró adentro, enterrado pero vivo. La búsqueda de la modernidad nos llevó a descubrir nuestra antigüedad, el rostro oculto de la nación ».

Notre problème indigène n'est pas de faire que l'Indien reste « Indien » ni d'indigéniser le Mexique, mais de « mexicaniser » l'Indien. En respectant son sang, en prenant en compte ses émotions, son attachement à la terre et sa ténacité inébranlable, le sentiment national se sera davantage enraciné et enrichi de valeurs morales qui fortifieront l'esprit patriotique, affirmant ainsi la personnalité du Mexique²³. (Carmona Dávila [sans date])

Ces propos, prononcés par Cárdenas lors du premier Congrès indigéniste interaméricain tenu en 1940 à Patzcuaro, au Mexique, illustrent l'objectif stratégique de ces « mouvements révolutionnaires intégrationnistes, inter-classistes, où l'indigène occupe une place subalterne » (Bengoa 2003, p. 115), mettant les idées indigénistes au service des élites pour la réalisation de l'unité nationale. Cet événement, qui a soulevé la question indienne pour la première fois à l'échelle continentale, a conduit à l'établissement de politiques nationales d'inspiration indigéniste sur tout le continent, ainsi qu'à la création d'un Institut indigéniste interaméricain basé au Mexique.

Outre la sphère politique, les idées indigénistes ont trouvé un énorme écho dans les milieux artistiques et culturels. Basé sur l'exaltation de l'héritage culturel autochtone face aux influences européennes, l'art indigéniste se voulait « une forme de révolution culturelle pacifique contre la perdurance de l'admiration et du pastiche du Vieux Monde » (Tauzin-Castellanos 2018). De cela témoignent des mouvements comme le muralisme mexicain des années 1920-1930, qui avait pour ambition de reconstruire l'imaginaire du pays « grâce à la contemplation de la différence et à l'affirmation de l'enracinement dans le territoire national » (2018).

Sur le plan littéraire, le courant indigéniste était représenté par des romans comme *Huasipungo*, publié par l'Équatorien Jorge Icaza en 1934, qui décrivait avec un réalisme

²³ « Nuestro problema indígena no está en conservar “indio” al indio, ni en indigenizar a México, sino en mexicanizar al indio. Respetando su sangre, captando su emoción, su cariño a la tierra y su inquebrantable tenacidad, se habrá enraizado más el sentimiento nacional y enriquecido con virtudes morales que fortalecerán el espíritu patrio, afirmando la personalidad de México ».

brutal l'exploitation de la main-d'œuvre indigène dans les grandes *haciendas* du pays. Dans ces ouvrages, qui visaient à dénoncer les conditions de vie et les souffrances des indigènes, ces individus étaient néanmoins souvent dépeints comme primitifs et ignorants, incapables d'améliorer leur situation sans aide extérieure. De surcroît, la seule solution proposée à ces communautés pour échapper à sa condition de pauvreté et de marginalisation sociale était, dans le meilleur des cas, l'accès à une éducation par laquelle elles puissent être assimilées à la culture dominante (Becker 2012, p. 45-46).

Parmi la littérature indigéniste, l'un des cas les plus remarquables est celui de l'écrivain et ethnologue péruvien José María Arguedas, dont l'œuvre est peuplée de personnages partagés et déchirés entre plusieurs appartenances, à l'image du propre auteur, produit d'un métissage complexe et d'une connaissance de première main de la culture quechua. Le titre de son troisième roman, *Los ríos profundos*, publié en 1958 et considéré comme son œuvre majeure, est une allégorie des racines ancestrales de la culture andine qui, aux yeux de l'auteur, constitue la véritable identité nationale du Pérou. Le roman est une véritable célébration de la nature andine, espace qui acquiert des dimensions mythiques et symboliques et qui s'imbrique dans les actions du protagoniste en quête d'identité. Mais l'originalité d'Arguedas est surtout d'essayer de transmettre l'expérience indigène à travers le langage. Il s'agit d'une question qui l'obsède, et il se demande en quelle langue il doit faire parler les Indiens dans ses romans et comment transmettre au mieux la cosmovision andine par le biais d'une « traduction » de sa langue et de sa culture (Rowe 1983, p. 101). La solution qu'il adoptera dans *Los ríos profundos* sera la création d'un langage lyrique, intimiste et fragile :

Arguedas tente un langage mixte, hybride, dirait-on aujourd'hui, où l'espagnol ne se fond pas totalement avec la langue indigène. De l'espagnol parsemé de mots quechuas, de brefs passages en quechua qui expriment l'incompréhension entre les deux cultures. Incompréhension des langues. Conquête non achevée dans la langue, ni bien sûr dans la

vie réelle. Le déchirement le poursuit : « Il s'agit de ne pas perdre son âme », dit-il, souffrant lui-même de la situation qu'il cherche à exprimer. (Bengoa 2003, p. 129-130)

Dans sa représentation des communautés andines, Arguedas offre pourtant une vision simplifiée et manichéenne, délimitant radicalement le monde de l'Indien et celui du Blanc. Reprenant la dichotomie entre civilisation et barbarie de Sarmiento, l'auteur inverse les termes de cette opposition pour dépeindre un univers rural idéalisé et mythique, affronté ethnique et culturellement à une société péruvienne urbaine contaminée par les vices de la modernité capitaliste. Comme le signale Rowe, *Los ríos profundos* est fondé sur le conflit de deux mondes qui ne sont pas simplement des ordres sociaux différents, mais des ordres de réalité différents (1976, p. 266).

Dans son célèbre essai sur Arguedas et la littérature indigéniste, publié en 1996, l'écrivain péruvien Mario Vargas Llosa considère son compatriote comme un précurseur des idées multiculturalistes. En effet, son plaidoyer contre la modernisation du peuple andin relève d'une défense de « l'évolution séparée et autonome des cultures et le rejet d'une intégration perçue comme un processus d'absorption destructrice de la culture indigène par la culture occidentale²⁴ » (Vargas Llosa 1996/2015, p. 164).

Dans la même ligne, José Bengoa soutient que la vision d'Arguedas préfigure la montée des revendications ethniques en Amérique latine depuis la fin des années 1980. Ce phénomène, que l'anthropologue chilien appelle « renaissance indigène » et qui s'est progressivement imposé sur le devant de la scène sociale, politique et culturelle latino-américaine, s'expliquerait par une recherche d'identités locales face à un État-nation de plus en plus affaibli par les dynamiques de la mondialisation :

Les revendications des indigènes, qui incluent des éléments régionaux et locaux, se sont muées en une remise en question du caractère unitaire de l'État, de l'unité aussi bien

²⁴ « la evolución separada y autónoma de las culturas y el rechazo de una integración percibida como un proceso de absorción destructivo de la cultura indígena por la de Occidente ».

territoriale — jusqu’alors incontestée —, que linguistique, ethnique, raciale et culturelle du pays. La notion d’intégration [...] a été fortement critiquée pendant ces dernières années. Le projet d’intégration nationale conçu au moment de la formation des républiques latino-américaines a été contesté et a perdu de sa force. De nombreux États nationaux ont vu leur pouvoir diminuer et les questions ethniques, régionales et locales prendre de l’ampleur, et finalement sont apparues de nouvelles identités et de nouvelles revendications. (Bengoa 2003, p. 113)

Ce mouvement comporte une déconstruction radicale de l’idéologie du métissage, qui est à la base de l’imaginaire de construction nationale des États latino-américains, tout en dénonçant le paternalisme de l’indigénisme qui, malgré ses efforts pour améliorer les conditions de vie des peuples indigènes, a perpétué leur exclusion du processus de décision politique. Si pendant une bonne partie du XX^e siècle, comme l’affirme Bengoa, le silence de ces communautés paysannes a prédominé sur la scène politique, on assiste aujourd’hui en revanche à « la rupture du silence indigène » (2003, p. 130). Cette nouvelle voix, qui demande la reconnaissance de la spécificité de sa langue, sa culture et ses modes de vie, vise à transformer profondément les relations interethniques sur le continent.

Depuis quelques décennies les indigènes sont devenus une sorte de « miroir » et de « mauvaise conscience » pour la société créole latino-américaine où elle voit « une histoire remplie de fantômes, extravagante, monstrueuse et peu aimable, une société fondée sur la violence et sur la mort de millions d’êtres » (Bengoa 2003, p. 118). Pour sa part, ces nouveaux mouvements de revendication ethnique, qui réclament leur reconnaissance et une plus grande autonomie vis-à-vis de l’État, tendent à adopter un discours victimisant et marqué par l’idéologie d’un passé souvent réinventé :

[Les] indigènes [...] sont de plus en plus présents dans les médias, où ils nous parlent depuis les profondeurs de l’histoire — « depuis les racines », comme ils disent — des thèmes les plus actuels. [...] Ils inventent une nouvelle histoire de ce qu’ils ont été, de ce qu’ils sont et de ce qu’ils veulent être. Ils accusent la société occidentale de tous les

problèmes actuels et à venir. Ils parlent d'un monde d'avant l'arrivée de l'« homme blanc » où tout était perfection et équilibre. Ils montrent du doigt la société créole et lui font regretter ses péchés et ses fautes. Ils se présentent comme les victimes de l'Histoire du continent américain et profitent amplement de cette image. (Bengoa 2003, p. 117-118)

Le mouvement indigéniste, considéré aujourd'hui comme dépassé, a fait l'objet de critiques généralisées de la part de l'anthropologie latino-américaine récente pour avoir favorisé l'assimilation et l'acculturation des populations autochtones. Pourtant, selon Bengoa, cette « renaissance indigène » est précisément le résultat des politiques indigénistes mises en œuvre par l'État durant des décennies, et notamment du succès de politiques éducatives permettant à de jeunes indigènes de se former dans le système d'éducation nationale et d'accéder à une éducation supérieure, ce qui a contribué à la formation d'une nouvelle élite indienne lettrée. À son tour, ce nouveau type de dirigeant a conduit à de toutes nouvelles demandes : si, dans les années soixante, celui-ci était généralement d'origine paysanne et ses revendications concernaient avant tout la question de la terre et les demandes d'intégration à l'ensemble de la société, le nouveau leader indigène tient un discours séparatiste qui revendique la « visibilité » et la « reconnaissance » de la différence indigène grâce à une solide formation intellectuelle assurée par un système éducatif occidental :

Le dirigeant des années quatre-vingt-dix, migrant et urbain, [...] a souvent suivi des études universitaires en sciences politiques, économiques, sociales ou en anthropologie et il réinterprète sa culture d'origine à partir de ces nouvelles données. Il ne cherche pas à être « intégré », mais au contraire à se « différencier », ce qui lui fera souligner les caractéristiques de la culture indigène et sa différence radicale d'avec la « culture occidentale ». Il est évident que la force politique de ce nouveau dirigeant réside dans le fait de pouvoir aussi bien utiliser les codes occidentaux que de penser, de vivre, comme l'Indien qu'il est. (Bengoa 2003, p. 133)

Par ailleurs, les sociétés indigènes ont subi des transformations radicales dans leurs modes de vie et leur rapport avec le monde non indigène. De jeunes indigènes

abandonnent la campagne pour s'établir dans les villes, où ils emportent leur culture traditionnelle et la réinterprètent dans le nouveau contexte (p. 131), sans pour autant perdre le contact avec leur communauté d'origine. Cette mobilité spatiale engendre des individus partagés entre deux mondes ainsi qu'une déterritorialisation des identités ethniques. S'il y a quelques années, comme le constate Bengoa, les recensements de la population d'Amérique latine « ne considéraient comme indigènes que les personnes vivant dans des “réserves” ou des villages indiens [...], cette manière de définir l'espace indigène ou la population indigène n'est plus appropriée » (p. 133). Le développement des communications et des infrastructures a réduit rapidement l'isolement et la marginalisation des communautés indigènes en milieu rural ; désormais, elles se trouvent souvent « “assiégées”, encerclées par la modernité qui, parfois, est à leur porte » (p. 131). Aujourd'hui, la frontière entre la ville et la campagne, ainsi que leurs valeurs associées de « civilisation » et de « barbarie » — que ce soit selon l'axe de lecture de Sarmiento ou celui d'Arguedas —, ne sont plus aussi clairement délimités qu'autrefois (p. 132).

La renaissance indigène repose ainsi sur une démarche de création collective de sens à partir d'une identité culturelle réinventée. En tant que réinterprétation urbaine de la tradition « réalisée par les indigènes eux-mêmes en fonction de leurs intérêts et de leurs objectifs », elle relève d'une opération de « relecture, faite à partir des sciences sociales, de l'ancienne culture traditionnelle ou plus souvent de fragments de celle-ci » (Bengoa 2003, p. 134). Néanmoins, comme le soutient Jacques Malengreau, cette nouvelle forme d'identification ethnique doit être saisie « au-delà de son rôle instrumental et politique ou étroitement fonctionnel et économique et par-delà des aspects conservateurs qu'elle implique » (Malengreau 1995, p. 238). Pour l'anthropologue belge, ces nouveaux mouvements de revendication ethnique, aussi contradictoires et ambigus qu'ils soient, forment « la base d'une nouvelle identification collective dynamique » (p. 237), fondée

sur des traditions culturelles et des symboles ethniques partagés, qui vise à remettre en cause les bases de la structure sociale, politique et économique des pays latino-américains, en revendiquant des modèles de développement alternatifs à ceux de la culture dominante :

L'identification ethnique [...] doit également être saisie dans les catégories culturelles et dans les projets collectifs de ceux qui, sans nécessairement se revendiquer d'une tradition spécifique, à la fois font appel à un héritage social et culturel particulier et à une communauté d'origine, et jettent les bases de nouveaux héritages et destins collectifs, par lesquels ils entendent se démarquer des modèles sociaux, économiques et culturels qui leur sont imposés par une couche sociale dominante et le plus souvent importés d'ailleurs à la faveur de rapports de type colonial ou néo-colonial. (p. 238)

Par leur capacité d'établir des dialogues entre les cultures rurales et urbaines, ainsi que d'utiliser les codes et les théories critiques occidentaux pour mieux avancer ses revendications, ces nouveaux mouvements ne peuvent être considérés « le produit de la tradition réfractaire, mais plutôt de la modernité » (Bengoa 2003, p. 134). En ce sens, ils constituent à la fois une réaction et une adaptation des cultures autochtones à la modernisation, par le biais d'un discours nouveau qui tente d'apporter des réponses et du sens à une vie indigène désormais globalisée.

2. CULTURES HYBRIDES, MODERNITÉS ALTERNATIVES

2.1. Hybridité et imagination dans la culture latino-américaine

Dans son ouvrage *Culturas híbridas*, publié en 1990, l'anthropologue argentin Néstor García Canclini portait une réflexion pionnière sur la spécificité de la modernité latino-américaine et sur les transformations identitaires qui l'accompagnaient. À ses yeux, pour saisir les enjeux de ce processus dans le contexte du continent, il était inutile d'établir des oppositions abruptes entre le traditionnel et le moderne ou même des distinctions nettes entre les cultures élitaires, populaires et de masse (García Canclini 1990, p. 14). En revanche, il proposait de concevoir la modernisation en Amérique latine « plutôt que comme une force étrangère et dominante qui agirait en supplantant le traditionnel et l'autochtone, comme les tentatives de rénovation avec lesquelles divers secteurs gèrent l'hétérogénéité multitemporelle de chaque nation²⁵ » (p. 15).

Les concepts d'« hétérogénéité » et de « multitemporalité » constituent pour Canclini des notions clés pour comprendre et analyser la complexité des phénomènes socioculturels latino-américains, tels que la coexistence des cultures ethniques et des nouvelles technologies. En ce sens, il anticipe quelques des lignes de pensée critique issues du Sud global qui ont récemment abordé la question de la temporalité non linéaire et de la dimension culturelle du temps, telles que le « *time of entanglement* » (Mbembe 2001) — un temps qui est défini « non pas [comme] une série, mais [comme] un *enchevêtrement* de présents, de passés et de futurs qui conservent la profondeur d'autres passés²⁶ » (p. 16)—, la « *countertemporality* » (Barak 2013) ou encore la critique de Dipesh Chakrabarty de l'historicisme européen dans son ouvrage *Provincializing Europe*

²⁵ « más que como una fuerza ajena y dominante, que operaría por sustitución de lo tradicional y lo propio. como los intentos de renovación con que diversos sectores se hacen cargo de la heterogeneidad multitemporal de cada nación ».

²⁶ « not a series but an *interlocking* of presents, pasts, and futures that retain their depths of other pasts, presents, and futures ».

(Chakrabarty 2000). Tous ces auteurs se sont intéressés à l'exploration des tensions entre le « temps vide et homogène » (Anderson 1983/1996, p. 35) qui caractérise des États-nations occidentaux modernes et l'application de cette conception de la temporalité dans d'autres régions du monde.

Dans le contexte latino-américain, la simultanéité de dimensions temporelles découlerait, pour Fernando Cruz Kronfly, du développement historique propre aux sociétés du continent, où l'adoption de certaines valeurs modernes n'aurait pas entraîné la disparition du syncrétisme magico-religieux prémoderne, une situation à laquelle s'ajoutent maintenant les tendances de l'ère contemporaine postmoderne :

[I]l semblerait que nous soyons à la fois prémodernes, modernes et postmodernes [...]. On peut être parfaitement contemporain et actuel, au sens restreint du *hodiernus* médiéval, sans que la tête de ce « nouveau » fanatique de notre temps ait eu à traverser la rupture mentale, symbolique et culturelle que le changement d'ère appelé « modernité » a entraîné pour l'Occident à l'époque, et qui a instauré la société bourgeoise après la Renaissance, puis l'avènement du projet des Lumières et plus tard le plein développement du capitalisme industriel, avec tout ce que cela signifiait. En d'autres termes, l'escamotage du moderne en raison de l'appétit du contemporain²⁷. (Cruz Kronfly 1998, p. 14)

Dans la même ligne, García Canclini a mis l'accent sur le fait que « la *sécularisation* des champs culturels, la production autonome des pratiques artistiques et politiques, la rationalisation de la vie sociale et l'individualisme croissant », considérées comme des marques de l'émancipation moderne, cohabitent en Amérique latine avec « le

²⁷ « pareciera como si fuéramos premodernos, modernos y postmodernos al mismo tiempo [...]. Se puede ser perfectamente contemporáneo y actual, en el restringido sentido del *hodiernus* medieval, sin necesidad de que la cabeza de ese “nuevo” fanático de nuestro tiempo haya tenido que pasar por la ruptura mental, simbólica y cultural que significó en su momento, para Occidente, el cambio de época denominado “modernidad” que instauró el mundo burgués a partir del Renacimiento, luego el advenimiento del Proyecto Ilustrado y más tarde el desarrollo en pleno del capitalismo industrial, con todo lo que ello significó. Dicho de otro modo, el escamoteo de lo moderno por el afán de lo contemporáneo ».

fondamentalisme religieux et ethnique, avec l'analphabétisme et l'archaïsme de l'exercice du pouvoir » (García Canclini 2000, p. 72) :

Le rapide développement industriel, la croissance des cycles moyen et supérieur de l'enseignement, le dynamisme de l'expérimentation artistique et littéraire tout au long du XX^e siècle, l'adaptation sans heurt de certaines couches de la société aux innovations technologiques et sociales témoignent de l'*expansion* ainsi que de la *renovation* sociale et culturelle dans la région. Loin de se substituer aux traditions locales, ces élans renovateurs tantôt les accompagnent tantôt entrent en conflit avec elles, sans toutefois les détruire. (p. 72)

Afin de rendre compte de ces entrelacements contemporains, l'auteur propose la notion d'« hybridation », empruntée au domaine de la biologie — et plus spécifiquement à la génétique —, en l'appliquant aux phénomènes sociaux et culturels. Pour lui, ce terme s'avère plus utile que « celui de *métissage*, limité aux mélanges entre races, ou celui de *syncrétisme*, qui réfère quasi toujours à des phénomènes de fusion de mouvements religieux ou symboliques traditionnels » (García Canclini 1990, p. 72). Si le terme a longtemps eu une connotation plutôt péjorative, sa récente adoption par la critique postcoloniale a contribué à le revaloriser (Martínez-Echazábal 1998, p. 38). Aujourd'hui, l'utilisation de la métaphore de l'hybridation semble de plus en plus féconde et répandue comme un outil conceptuel et méthodologique pour appréhender les logiques culturelles contemporaines :

[Elle permet] non seulement de s'intéresser aux échanges et aux transferts, aux porosités entre les genres et les registres ou même entre les médias, mais aussi de prendre en compte des types d'emprunt, de citation, de prélèvement, de renvoi, dans lesquels les pratiques et les objets culturels se trouvent engendrés par dislocation et remontage d'autres pratiques et d'autres objets. (Gerbier 2014, p. 14)

Pour Saldívar Arellano, si le syncrétisme et l'hybridation sont tous les deux des concepts étroitement liés et interdépendants pour rendre compte des pratiques culturelles en Amérique latine, la notion d'hybride renvoie de façon plus large aux processus de

mondialisation et de déterritorialisation non seulement des personnes, mais aussi des idéologies. Ainsi, au sens contemporain, l'hybridité culturelle ferait allusion « aux aspects transnationaux, aux pratiques et politiques de la différence, aux formes et expressions qui font du local quelque chose de global et du global quelque chose de local²⁸ » (2017).

Comme le signale García Canclini, si l'on peut considérer ces expériences d'hybridation, complexes et souvent contradictoires, comme relevant des tensions et de conflits propres à la modernité latino-américaine, il ne faut pas pourtant assumer que la persistance de pratiques sociales, de modes de vie et de pensée traditionnels est, dans tous les cas, « le résultat d'inégalités d'accès aux biens caractéristiques de la modernité » (García Canclini 2000, p. 72). Bien au contraire, si ces éléments prémodernes résistent à la disparition, c'est parce que ces hybridations sont fécondes et produisent d'« heureuses alliances » entre la tradition et la modernité, en engendrant des objets et des discours « moins préoccupés de préservation de la pureté que de productivité des mélanges » (p. 73). C'est ainsi que ces pratiques d'hybridation culturelle constituent, en reprenant le sous-titre de son ouvrage, de véritables stratégies pour entrer et sortir de la modernité.

La manière dont les flux culturels et médiatiques transnationaux alimentent la recomposition des identités locales occupe une place centrale dans l'œuvre d'Arjun Appadurai, qui en 1990 rejetait déjà le pessimisme des théories de l'homogénéisation et de l'uniformisation culturelle pour mettre en lumière le processus d'« indigénisation » des apports extérieurs :

Au moins aussi rapidement que les forces en provenance des différentes métropoles sont introduites dans les nouvelles sociétés, elles ont tendance à s'indigéniser d'une manière ou d'une autre ; cela est vrai pour la musique et les styles d'habitats tout autant que pour

²⁸ « se vincula con aspectos transnacionales, prácticas y políticas de la diferencia, formas y expresiones que hacen de lo local algo global y, de lo global algo local ».

la science comme le terrorisme, les spectacles et les constitutions²⁹. (Appadurai 1990, p. 295)

Quelques années plus tard, dans son ouvrage *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*, publié en 1996, Appadurai a mis l'accent sur le rôle majeur que l'imagination a assumé dans le monde contemporain, qui constitue à ses yeux l'une des principales conséquences culturelles de la globalisation. Pour l'anthropologue indo-américain, grâce à l'influence conjuguée des flux migratoires de masse et des médias électroniques, le « travail d'imagination » est devenu « une caractéristique constitutive de la subjectivité moderne » (1996/2015, p. 30). Dans la mesure où elle « a abandonné l'espace d'expression spécifique de l'art, du mythe et des rites pour faire désormais partie, dans de nombreuses sociétés, du travail mental quotidien des gens ordinaires » (p. 33), l'imagination a ouvert « de nouvelles possibilités et de nouveaux terrains où construire des moi et des mondes imaginés » (p. 30). Le travail de l'imagination en tant que pratique sociale donne lieu par ailleurs à la création des communautés affectives transnationales qui sont de plus en plus indépendantes des logiques territoriales des États-nations, car elles sont constituées « par les imaginaires historiquement situés de personnes et de groupes dispersés sur toute la planète » (p. 69).

La tendance à la déterritorialisation des identités n'est nulle part plus évidente que dans les processus contemporains de migrations transnationales et de constitutions de communautés diasporiques. Dans le contexte de l'Amérique latine, au brassage humain qui a eu lieu historiquement sur son territoire, comme l'on a déjà vu, s'ajoute la migration de populations vers les États-Unis et l'Europe, phénomène qui s'est intensifié depuis les dernières décennies du XX^e siècle. En effet, au cours des derniers cinquante ans,

²⁹ « at least as rapidly as forces from various metropolises are brought into new societies they tend to become indigenized in one or other way; this is true of music and housing styles as much as it is true of science as terrorism, spectacles and constitutions ».

l'Amérique latine a passé ainsi d'une région réceptrice d'immigration à une région nettement émettrice. En 2008, pour chaque immigrant arrivé en Amérique latine, il y avait quatre émigrants latino-américains en dehors de la région (CEPAL 2008, p. 86). Si les *remesas*, les transferts monétaires des émigrés vers leurs pays d'origine, représentent une contribution essentielle au développement économique local en Amérique latine (Auroi 2008), l'impact des dynamiques migratoires se traduit également par de profondes transformations sociales et identitaires. Comme le souligne García Canclini, l'intensification des migrations en provenance d'Amérique latine a entraîné une déterritorialisation de « *lo latinoamericano* », une notion qui n'est plus contenue par les frontières géographiques ou historiquement établies. Du point de vue démographique, mais aussi culturel et identitaire, « l'Amérique latine n'est pas complète en Amérique latine. Son image lui vient des miroirs dispersés dans l'archipel des migrations³⁰ » (García Canclini 2002, p. 19).

À la fin des années 1990, Peggy Levitt a forgé le terme « *social remittances* » ou « transferts sociaux » pour rendre compte du fait que, outre l'argent, les migrations impliquent également l'échange d'idées, de pratiques, de compétences et d'identités, de sorte que le capital social circule de manière dynamique entre les espaces d'installation et d'origine (Levitt 1998, p. 927). Les liens étroits et continus que les migrants maintiennent avec leur localité d'origine conduisent ainsi à la naissance des véritables communautés transnationales. Les membres de ces groupes mènent une sorte de double vie, dans la mesure où ils « vivent physiquement dispersés à l'intérieur des frontières de nombreux autres États, mais qui participent socialement, politiquement, culturellement et

³⁰ « América latina no está completa en América latina. Su imagen le llega de espejos diseminados en el archipiélago de las migraciones ».

souvent économiquement à l'État-nation de leurs ancêtres³¹ » (Basch et al. 1994, p. 9). Il en résulte l'émergence d'une conscience diasporique et le développement d'une identité collective « fondée sur le sentiment de partager une origine commune, réelle ou supposée » (Ma Mung 1999).

Depuis les années 1990, le concept de diaspora est devenu « un repère majeur pour théoriser les nouvelles manières de produire les identités au sein d'un monde globalisé » (Chivallon 2019, p. 111), grâce notamment à des travaux pionniers de Stuart Hall, l'un des fondateurs des *Cultural Studies* au Royaume-Uni. Pour Hall (1997), les dynamiques de la globalisation ont rompu avec les vieilles logiques identitaires associées à l'État-nation qui conduisaient jusqu'alors à la construction de représentations collectives stables. Ces transformations nous permettent en outre de « prendre conscience que les identités ne sont jamais achevées, jamais finies ; qu'elles sont toujours, tout comme la subjectivité elle-même, en cours de formation³² » (p. 47). En ce sens, les pratiques sociales des communautés diasporiques témoignent des possibilités subversives de ce que Homi Bhabha appelle le « *third space* » :

C'est ce tiers-espace qui, quoiqu'irreprésentable en soi, constitue les conditions discursives d'énonciation qui attestent que le sens et les symboles culturels n'ont pas d'unité ou de fixité primordiales, et que les mêmes signes peuvent être appropriés, traduits, réhistoricisés et réinterprétés. (cité dans Nouss 2002, p. 15)

Si l'espace transnational où émerge l'identité diasporique constitue l'archétype de ces nouvelles dynamiques de reconfiguration identitaire, ces processus ont désormais lieu à l'échelle planétaire, notamment en raison de l'élargissement de l'horizon expérientiel apporté par les médias, qui a pour effet de multiplier les possibilités de reconfiguration

³¹ « live physically dispersed within the boundaries of many other states, but who remain socially, politically, culturally, and often economically part of the nation-state of their ancestors ».

³² « it makes us aware that identities are never completed, never finished; that they are always as subjectivity itself is, in process ».

des identités locales. Comme Anthony Giddens l'affirme, la mondialisation des médias « permet, en principe, à tous ceux qui sont désireux de glaner les informations appropriées, d'avoir accès à une extraordinaire variété d'environnements³³ » (Giddens 1991, p. 84). C'est ainsi que le travail d'imagination dont parle Appadurai joue un rôle crucial, puisqu'il permet aux individus de s'appropriier des récits, des signes et des images en circulation pour en construire leurs propres représentations collectives :

[Les] informations diffusées par les mass media provoquent souvent un mouvement de résistance, une mise à distance ironique, l'envie de faire le tri et, de manière générale, de *réagir*. [...] Tout nous prouve que, dans chaque région du monde, les images proposées par les médias sont rapidement passées au filtre de l'ironie, de la colère, de l'humour et la résistance locaux. (Appadurai 1996/2015, p. 36)

Bien que ce phénomène ne soit pas propre aux populations du Sud global, cette perspective s'avère particulièrement intéressante dans le contexte des nations postcoloniales, car elle remet en question les perspectives anthropologiques qui ont traditionnellement présenté ces régions comme des victimes passives des forces de la mondialisation. En tant que pratique sociale, l'imagination permettrait ainsi d'ouvrir « une espace de contestation dans lequel les individus et les groupes cherchent à annexer le monde global dans leurs propres pratiques de la modernité » (Appadurai 1996/2015, p. 32).

³³ « a multifarious number of milieux are, in principle, rendered visible to anyone who cares to glean the relevant information ».

2.2. Modernités alternatives, un nouveau paradigme

Le paradigme des modernités « multiples » ou « alternatives » a fait son entrée dans le domaine sociologique et anthropologique il y a quelques décennies, dans le cadre de nouvelles perspectives critiques visant à libérer la notion de modernité de son association historique avec la pensée eurocentrée, ainsi que de ses connotations de linéarité et homogénéité. L'idée de l'existence de modernités non canoniques et/ou non occidentales qui méritent d'être entendues et reconnues exerce aujourd'hui une grande influence sur les discours anthropologiques, même si cette notion est définie et utilisée de manières très diverses selon les différents auteurs (Thomassen 2012, p. 161).

Dilip Parameshwar Gaonkar est l'un des principaux auteurs qui ont contribué à développer le concept des « modernités alternatives ». Tout d'abord, son argumentation tranche la question de la pertinence du concept de postmodernité pour appréhender les phénomènes sociaux contemporains et notamment dans les pays du Sud global³⁴. Pour Gaonkar, penser en termes de modernités alternatives revient à admettre que la modernité est un phénomène inéluctable et qu'il est nécessaire de cesser les spéculations sur la fin de la modernité, puisqu'elle se trouve désormais partout :

Proclamer la fin globale de la modernité, même en tant qu'époque, et encore moins en tant qu'attitude ou éthos, semble prématuré, voire manifestement ethnocentrique, à un moment où les non-Occidentaux commencent partout à s'engager de manière critique dans leurs propres modernités hybrides. Il est certain qu'il existe un sentiment largement répandu selon lequel nous nous trouvons à une sorte de tournant dans la trajectoire de la modernité. Mais ce sentiment d'être à la croisée des chemins a peut-être moins à voir avec la fin d'une époque qu'avec le fait que la modernité est aujourd'hui globale et multiple et

³⁴ Dans le contexte latino-américain, cette question a été l'objet d'intenses discussions académiques au moins depuis les années 1980, comme en témoigne, parmi d'autres, l'article *¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?* (1989) de George Yúdice.

qu'elle n'a plus de centre de gouvernance ni de grands récits pour l'accompagner³⁵.
(Gaonkar 2001, p. 14)

Toutefois, en tant que phénomène créé et exporté depuis l'Occident, Gaonkar affirme qu'il n'est pas possible d'échapper à la prépondérance du récit occidental sur la modernité, notamment dans la mesure où il a apporté une attitude de « questionnement du présent » qui est l'une de ses caractéristiques définitives :

La modernité a voyagé de l'Occident vers le reste du monde non seulement en termes de formes culturelles, de pratiques sociales et d'arrangements institutionnels, mais aussi comme une forme de discours qui interroge le présent. Que ce soit dans des idiomes vernaculaires ou cosmopolites, cette interrogation du présent, qui se déroule aujourd'hui dans tous les sites nationaux et culturels, ne peut échapper à l'héritage du discours occidental sur la modernité³⁶. (2001, p. 14)

Malgré cela, les expériences locales partout dans le monde démontrent que la modernisation ne se déploie pas de façon linéaire ni homogène, mais qu'elle prend une forme unique et contingente qui répond aux particularités du contexte spécifique (Gaonkar 2001, p. 16), produisant ainsi de résultats variables. Afin de rendre compte de processus, l'auteur introduit la notion d'« adaptation créative » de la part des acteurs locaux. Ce mécanisme d'innovation va au-delà d'un simple ajustement face au changement : il s'agit d'une manière d'aller à la rencontre de la modernité. L'adaptation créative donne aux individus et aux groupes sociaux les moyens de s'approprier activement la modernité, en ouvrant un espace de possibilité pour « “se rendre” modernes eux-mêmes, par opposition à “être rendus” modernes par des forces étrangères et

³⁵ « to announce the general end of modernity even as an epoch, much less as an attitude or an ethos, seems premature, if not patently ethnocentric, at a time when non-Western people everywhere begin to engage critically their own hybrid modernities. To be sure, there is a widespread feeling that we are at some sort of a turning point in the trajectory of modernity. That sense of being at the crossroads might have less to do with the ending of an era than with the fact that modernity today is global and multiple and no longer has a governing center or master-narratives to accompany it ».

³⁶ « Modernity has traveled from the West to the rest of the world not only in terms of cultural forms, social practices, and institutional arrangements, but also as a form of discourse that interrogates the present. Whether in vernacular or cosmopolitan idioms, that questioning of the present, which is taking place at every national and cultural site today, cannot escape the legacy of Western discourse on modernity ».

impersonnelles³⁷ » (p. 18). Pour l'auteur, ce phénomène témoigne de la myriade de façons dont les peuples s'engagent dans leur propre projet de modernité, afin de se donner une identité et un destin.

Par ailleurs, Gaonkar rappelle que, dans le Sud global, la modernité est souvent perçue moins comme une menace que comme une promesse et que ce sont bien toutes les couches sociales — et non pas uniquement les élites « occidentalisées » — qui se livrent volontiers à l'adopter. Cette attitude ne découle pas d'une vision naïve des enjeux de ce processus, mais d'une stratégie tenant compte de ses implications idéologiques et de ses rapports de force : « ils n'ignorent pas ses origines occidentales, ses desseins coloniaux, sa logique capitaliste et sa portée mondiale³⁸ » (2001, p. 21). Bien au contraire, pleinement conscients de leur position historique, les acteurs locaux dans ces régions exercent « l'un des rares privilèges qui reviennent au retardataire : la licence de jouer avec la forme et de reconfigurer la fonction selon les exigences de la situation³⁹ » (p. 21).

Poursuivant l'argumentation de Gaonkar, Charles Taylor met en garde contre les théories « aculturelles » de la modernité qui ont façonné notre manière de penser ce phénomène depuis le siècle des Lumières. Cette perspective interprète la modernité comme une émancipation des contraintes de la tradition, notamment grâce au triomphe de la raison et de la pensée scientifique. Elle est ainsi conçue comme une opération « culturellement neutre » avec le potentiel de se déployer dans n'importe quel contexte civilisationnel en aboutissant au même résultat ou, dans les mots de Taylor, comme « un ensemble de transformations que toute culture peut subir — et que toutes seront

³⁷ « “make” themselves modern, as opposed to being “made” modern by alien and impersonal forces ».

³⁸ « they are not unaware of its Western origins, its colonial designs, its capitalist logic, and its global reach ».

³⁹ « one of the few privileges that accrue to the latecomer: license to play with form and refigure function according to the exigencies of the situation ».

probablement contraintes de subir⁴⁰ » (Taylor 2001, p. 173). Cette notion univoque de modernité se fonde sur l'idée sous-jacente que toutes les sociétés traditionnelles sont appelées à se fondre, avec le temps, dans une sorte de culture mondiale homogène :

L'idée que la modernité découle de la disparition de certaines croyances religieuses et métaphysiques infondées semble impliquer que les chemins des différentes civilisations sont destinés à converger. Au fur et à mesure qu'elles abandonneront leurs illusions traditionnelles, elles se rejoindront toutes dans la perspective « rationnellement fondée » qui a résisté à ce défi. La marche de la modernité finira par faire que toutes les cultures se ressemblent. Cela signifie, bien évidemment, que nous nous attendons à ce qu'elles finissent par se ressembler à l'Occident⁴¹. (p. 181)

Taylor considère que cette vision ethnocentrique n'est pas seulement fausse, mais qu'elle impose un modèle faussement uniforme aux diverses manières dont les cultures non occidentales intègrent les caractéristiques de la modernité et s'adaptent stratégiquement aux demandes d'innovation technologique et de rationalisation. Face aux perspectives aculturelles, Taylor défend une théorie « culturelle » de la modernité, selon laquelle les processus de transition vers la modernité qui se déroulent dans différentes civilisations produiront de résultats différents ; en raison des conditions initiales divergentes, « le point de départ laissera sa marque sur le produit final⁴² » (2001, p. 181). Autrement dit, pour reprendre les réflexions d'Ortega y Gasset dans son essai *Meditación de la técnica* : « le peuple chez qui prédomine l'idée que le véritable être de l'homme est d'être un bodhisattva ne peut créer la même technique que celui dans lequel on aspire à être un gentleman⁴³ » (Ortega y Gasset 1965, p. 53).

⁴⁰ « a set of transformations which any and every culture can go through — and which all will probably be forced to undergo ».

⁴¹ « The view that modernity arises through the dissipation of certain unsupported religious and metaphysical beliefs seems to imply that the paths of different civilizations are bound to converge. As they lose their traditional illusions, they will come together on the “rationally grounded” outlook which has resisted the challenge. The march of modernity will end up making all cultures look the same. This means, of course, that we expect they will end up looking Western ».

⁴² « the starting point will leave its impress on the end product ».

⁴³ « El pueblo en que predomina la idea de que el verdadero ser del hombre es ser bodhisattva, no puede crear una técnica igual a aquel otro en que se aspira a ser gentleman ».

Si les changements technologiques et sociaux, ainsi que les transformations institutionnelles qui portent la transition vers la modernité — Taylor mentionne notamment l'émergence d'une économie industrielle de marché, d'un État bureaucratique et des modalités de souveraineté populaire (2001, p. 182) — ont pour effet de bousculer les vieilles structures, les peuples partout dans le monde « trouve[nt] dans [leur] culture traditionnelle des ressources qui, modifiées et transposées, lui permettront d'assumer les nouvelles pratiques⁴⁴ » (p. 183). De ce fait, « l'avenir de notre monde sera celui où toutes les sociétés connaîtront des changements, au niveau des institutions et des perspectives, et certains de ces changements seront peut-être parallèles, mais ils ne convergeront pas, car de nouvelles différences émergeront des anciennes⁴⁵ » (p. 182). La nécessité d'une adaptation créative s'appuyant sur les ressources culturelles de la tradition autochtone pour assumer avec succès les nouvelles pratiques n'a en réalité rien de nouveau : c'est justement la manière dont la modernité s'est développée initialement en Occident et ailleurs (p. 182). Cependant, comme le souligne l'auteur :

Cela ne peut pas consister à copier simplement les adaptations de l'Occident. Par définition, l'adaptation créative utilisant les ressources traditionnelles doit être différente d'une culture à l'autre. La simple reprise de la modernité occidentale ne peut pas être la solution. Ou, autrement dit, cette réponse est trop proche de l'engloutissement. Il faut qu'ils inventent la leur⁴⁶. (p. 183)

Bien que moins radicale d'un point de vue politique, l'argumentation de Taylor semble faire écho aux postulats de Frantz Fanon dans sa dénonciation de l'aspiration du colonisé à ressembler au colonisateur. Il s'agit d'un phénomène qu'il avait observé aussi

⁴⁴ « finding resources in their traditional culture which, modified and transposed, will enable them to take on the new practices ».

⁴⁵ « The future of our world will be one in which all societies will undergo change, in institutions and outlook, and some of these changes may be parallel, but they will not converge, because new differences will emerge from the old ».

⁴⁶ « this cannot consist of just copying the West's adaptations. By definition, the creative adaptation using traditional resources has to be different from culture to culture. Simply taking over Western modernity couldn't be the answer. Or, otherwise put, this answer comes too close to engulfment. They have to invent their own ».

bien chez les populations noires antillaises qu'en l'Algérie sous domination française, et qu'il considérait comme un signe d'aliénation colonial. C'est pourquoi Fanon est devenu, au début des années 1960, un fervent défenseur d'un projet de déconstruction des imaginaires occidentaux qui permettrait aux populations locales de devenir les agents de leur propre modernité :

Ne payons pas le tribut à l'Europe en créant des États, des institutions et des sociétés qui s'en inspirent. L'humanité attend autre chose de nous et cette imitation caricaturale est obscène. Si nous voulons transformer l'Afrique en une autre Europe, alors confions à des Européens les destinées de nos pays [...]. Mais si nous voulons que l'Humanité avance d'un cran, si nous voulons la porter à un niveau différent de celui où l'Europe l'a manifestée, alors il faut inventer, alors il faut découvrir. (cité dans Sarr 2016, p. 36)

Le projet ambitieux de Fanon ne prônait pas seulement une remise en cause des modes d'organisation, mais aussi une décolonisation des esprits et des savoirs par le biais de diverses « méthodes de déplacement épistémique » fondées sur « un double mouvement de rupture et d'appropriation, de déprise et de reprise des savoirs de l'(ex-)occupant » (Renault 2018). Pour lui, cette démarche ne signifiait pas une négation des savoirs occidentaux, mais plutôt de « produire des variations sur les théories nées en Occident, les décentrer : en d'autres termes, les déplacer, les faire voyager au-delà de l'Occident – la question de leur retour n'étant pas moins capitale » (2018). Dans la même ligne, tout en rejetant l'idée d'une modernité unique et façonnée sur le modèle occidental, Partha Chatterjee revendique la validité et l'utilité de la pensée rationaliste héritée des Lumières au service de la quête d'une modernité propre :

La véritable modernité consiste à déterminer les formes particulières de modernité qui conviennent à des circonstances particulières, c'est-à-dire à appliquer les méthodes de la raison pour identifier ou inventer les technologies spécifiques de la modernité qui sont appropriées à nos fins. Ou, pour le dire autrement, s'il existe une définition universellement acceptable de la modernité, c'est celle-ci : en nous apprenant à utiliser

les méthodes de la raison, la modernité universelle nous permet d'identifier les formes de notre propre modernité particulière⁴⁷. (Chatterjee 1997, p. 8-9)

Raison et imagination ont ensemble leur place dans le perpétuel questionnement du présent qui constitue la caractéristique principale de la modernité. C'est précisément grâce à cet esprit critique qu'il devient possible, comme le souligne Gaonkar, de « déstabiliser les discours universalistes, historiser les contextes et pluraliser les expériences⁴⁸ » (Gaonkar 2001, p. 15) afin d'entamer la construction de modèles de modernité alternative. Tirant son inspiration de la pensée de Baudelaire et de Foucault, Gaonkar définit la modernité avant tout comme une attitude —à la fois esthétique et éthique— à l'égard du monde contemporain. De ce point de vue, elle se révèle comme un projet toujours ouvert à la résignification et à l'approfondissement — « inachevé » dans le sens de Habermas (1981) —, ainsi que comme une démarche dont aucune culture n'a le monopole. Face à la « chimère de modernité universelle » —dont il faut détourner le regard sous peine d'être pétrifié—, chaque culture doit s'attacher, comme Chatterjee le préconise, à « dégager un espace où l'on puisse devenir les créateurs de sa propre modernité⁴⁹ » (1997, p. 14).

⁴⁷ « true modernity consists in determining the particular forms of modernity that are suitable in particular circumstances; that is, applying the methods of reason to identify or invent the specific technologies of modernity that are appropriate for our purposes. Or, to put this another way, if there is any universally acceptable definition of modernity, it is this: that by teaching us to employ the methods of reason, universal modernity enables us to identify the forms of our own particular modernity ».

⁴⁸ « destabilize the universalist idioms, historicize the contexts, and pluralize the experiences of modernity ».

⁴⁹ « to take our eyes away from this chimera of universal modernity and clear up a space where we might become the creators of our own modernity ».

Partie II :

Le vidéoclip, fenêtre sur la modernité latino-américaine

1. L'ÉVOLUTION D'UN FORMAT EN CONSTANTE REDÉFINITION

1.1. Des origines à MTV

L'histoire n'a pas enregistré la date ou le nom du premier musicien filmé, mais la musique et l'image en mouvement ont été toujours considérées comme des alliés naturels dans l'industrie du spectacle. Parmi les premiers produits audiovisuels considérés comme des antécédents du vidéoclip figurent les *Spooney Melodies*, une série de courts-métrages musicaux produits par Warner Bros au début des années 1930. Leur but était de présenter des chansons populaires du moment en entremêlant des images de la performance musicale avec des séquences d'animation assez rudimentaires. Dans la décennie suivante, des milliers de *soundies* — des films musicaux en noir et blanc d'environ trois minutes, en format de 16mm — ont été tournés, mettant en scène quelques-uns des meilleurs *jazzmen* de l'époque, comme Duke Ellington ou Fats Waller, ainsi que des danseurs et des comédiens populaires. Ces films étaient projetés sur un appareil appelé Panoram, une sorte de jukebox équipé d'un écran qui était installé dans des bars et des cafés et qui était très populaire avant la Seconde Guerre mondiale.

Dans les années 1960, cette idée a été reprise et améliorée avec l'invention d'une nouvelle machine appelée Scopitone, apparue en France, mais qui s'est également répandue dans d'autres pays européens et notamment aux États-Unis. La qualité des images et du son du Scopitone était sans précédent, et sa capacité de projeter des films en couleur — les scopitones — sur un grand écran en verre lui donnait l'aspect d'un téléviseur en couleurs, objet qui n'existait pas à l'époque. Par ailleurs, la créativité de

la mise en scène et le soin du tournage et du montage audiovisuel permettent de considérer les scopitones comme les premiers vrais précurseurs du vidéoclip moderne (Scagnetti 2010).

Avec la progressive entrée de la télévision dans les foyers du monde occidental⁵⁰, les émissions musicales ont vite trouvé vite une large audience. Néanmoins, les plus populaires d'entre elles, comme *The Ed Sullivan Show* aux États-Unis — diffusée de 1948 à 1971— ou *Top of the Pops* au Royaume-Uni — fondée en 1964—, étaient plus axées sur les performances en direct que sur la diffusion de clips. Cependant, quelques-uns des plus grands groupes des années 1960 et 1970, comme The Beatles, David Bowie ou Queen ont commencé à tourner des vidéos promotionnelles pour accompagner certaines de leurs chansons, introduisant des techniques cinématographiques d'avant-garde et explorant des formats qui deviendront par la suite des standards, comme la célèbre *lyric video* de « Subterranean Homesick Blues » de Bob Dylan, parue en 1965.

Il faudra pourtant attendre l'année 1981 pour l'événement qui allait consolider la télévision musicale et placer le clip vidéo au centre de l'industrie du disque : l'apparition de la chaîne de télévision MTV (Music Television) aux États-Unis, dont les émissions ont démarré le 1er août 1981 avec un clip qui était une véritable déclaration d'intention : « Video Killed the Radio Star » de The Buggles. Spécialisée dans la diffusion de vidéos musicales vingt-quatre heures sur vingt-quatre, l'arrivée de MTV entraîne la consolidation du format comme un genre audiovisuel spécifique et inaugure une véritable révolution dans les modes de diffusion et consommation musicales.

Le catalogue initial de MTV comptait à peine une centaine des clips, la plupart appartenant à des groupes britanniques et australiens peu connus. En outre, la chaîne

⁵⁰ En France en 1960, « un ménage sur huit était possesseur d'un poste de télévision ; en janvier 1982, ils étaient plus de 91 % à disposer du petit écran » (Roy, Verger 1982, p. 79).

prévoyait d'obtenir davantage de vidéos en convainquant les maisons de disques elles-mêmes de tourner de nouveaux clips pour leurs artistes et de les diffuser gratuitement. Dans un premier temps, très peu de gens croyaient pourtant au succès de ce nouveau concept et de son audacieux modèle économique. Cependant, au bout de quelques années, MTV était devenu non seulement un géant de l'industrie musicale, mais, selon les termes de Craig Marks et Rob Tannenbaum, le « soleil autour duquel tournait la culture populaire⁵¹ » (Marks & Tannenbaum, 2011, p. 16). Pour ces auteurs, la clé de la réussite de la chaîne résidait dans sa capacité de s'adresser au public adolescent, à qui la télévision de l'époque ne s'intéressait guère. D'un point de vue sociologique, MTV incarnait une véritable célébration de la jeunesse, et son esthétique a rapidement imprégné le cinéma, la mode, l'art et la publicité : « cette création dépasse rapidement les simples cadres musicaux et télévisuels : une révolution culturelle, sociétale — on parlera bientôt d'esthétique MTV, de génération MTV, d'esprit MTV » (Sabatier 2013). Avec son positionnement distinct, MTV est devenu le symbole d'une nouvelle sous-culture qui voulait se détacher du cadre mental et esthétique de ses aînés, en faisant apologie explicite « de la jeunesse, du skate et du rock, du street-wear et du cool, de l'impertinence et du fun. MTV rallie à elle toute la génération post-*American Graffiti* » (2013).

Bien que Marks & Tannenbaum (2011) fixent la fin de l'âge d'or de clips à l'an 1992 — le moment où MTV débute *The Real World*, sa première émission de télé-réalité, initiant ainsi l'abandon progressif des vidéos musicales en faveur de la création de ses propres émissions —, MTV n'abandonnera pas pour autant sa centralité dans l'industrie musicale et la culture populaire. En fait, on peut considérer le milieu de la décennie de 1990 comme le début de la reconnaissance du clip vidéo en tant que forme d'art (Austerlitz 2011). C'est alors que des réalisateurs comme Chris Cunningham, Spike Jonze

⁵¹ « the sun around which popular culture rotated ».

ou Michel Gondry ont commencé à injecter leurs propres styles aux clips qu'ils dirigeaient, profitant de la liberté du format pour expérimenter avec de nouveaux procédés rhétoriques et narratologiques (Buckland 2018). En outre, en analysant les développements du vidéoclip dans cette décennie, John Mundy a constaté une tendance à fusionner les éléments performatifs et narratifs dans un discours visuel qui privilégiait le spectaculaire et où les effets spéciaux numériques jouaient un rôle de plus en plus important (Mundy 1999, p. 239-240).

Les théorisations sur le phénomène du vidéoclip et les premières analyses de l'impact social et culturel de MTV ont commencé très tôt. À la fin des années 1980, il était déjà possible d'identifier deux approches théoriques distinctes du vidéoclip en tant que forme audiovisuelle : celle des auteurs qui, issus de la théorie cinématographique, cherchaient dans le vidéoclip une logique narrative similaire à celle d'un film et, d'autre part, le paradigme postmoderne, pour qui le clip musical constituait un exemple archétypal de texte antinarratif, fragmentaire et ouvert (Viñuela 2009, p. 27).

Dans son ouvrage pionnier *Rocking around the clock : Music television, postmodernism & consumer culture* (1987), E. Ann Kaplan se positionnait dans ce dernier champ, considérant la chaîne musicale comme une manifestation culturelle typique de postmodernité. À ses yeux, la programmation de la chaîne reprenait l'histoire de la musique populaire sans reconnaître son évolution historique et en aplanissant les différences entre les genres, son flux continu d'images et de sons brouillant toute distinction entre passé, présent et futur. Selon l'auteure, MTV faisait appel aux désirs, fantasmes et angoisses d'une génération marquée par l'avancée de la consommation et du capitalisme technologique, ainsi que par le questionnement des institutions et catégories traditionnelles (1987, p. 5). Contrairement à la génération précédente, le nouveau public adolescent n'était plus regardé comme étant divisé en groupes organiques fédérés autour

de différents styles musicaux, mais comme une masse indifférenciée de consommateurs capable de gober tous les genres de façon indiscriminée, sans aucune considération chronologique ou généalogique. Cela donnerait comme résultat la construction d'un spectateur décentré et anhistorique qui reproduit l'expérience et la formation culturelle des adolescents vivant dans une sorte de présent perpétuel (p. 29). Pour Kaplan, la programmation de MTV fonctionnait dans son ensemble comme une sorte de longue publicité en continu, dans la mesure où presque tous ses contenus pouvaient être considérés comme des annonces d'un type ou d'un autre :

On peut affirmer que MTV, plus que les autres télévisions, est une télévision basée sur la consommation. Elle suscite une sorte de transe hypnotique dans laquelle le spectateur est suspendu dans un état de désir insatisfait, mais toujours dans l'illusion d'une satisfaction imminente par quelque sorte d'achat. Ce désir est déplacé sur le disque qui incarnera le magnétisme et la fascination de la star.⁵² (Kaplan 1987, p. 12)

Malgré les contributions de Kaplan à la compréhension des enjeux éthiques et esthétiques du vidéoclip à l'ère de MTV, notamment du point de vue de la réception, des contributions ultérieures provenant des domaines de la musicologie et de la sémiotique structurelle ont permis de dépasser le paradigme postmoderne, jugé comme trop axé sur l'aspect visuel au détriment de la matière musicale elle-même. Andrew Goodwin a été l'un des premiers chercheurs à mettre l'accent sur le fait que, dans les clips, « les visuels restent souvent subordonnés au rythme de la musique, inversant ainsi les relations cinématographiques conventionnelles entre le récit visuel et la bande sonore "illustrative"⁵³ » (1987, p. 41). Quelques années plus tard, son ouvrage *Dancing in the distraction factory. Music television and popular culture* (1992) sera l'un des premiers

⁵² « MTV, more than other television, may be said to be about consumption. It evokes a kind of hypnotic trance in which the spectator is suspended in a state of unsatisfied desire but forever under the illusion of imminent satisfaction through some kind of purchase. This desire is displaced onto the record that will embody the star's magnetism and fascination ».

⁵³ « the visuals often remain subordinate to the rhythm of the music, thus reversing the conventional cinematic relations between visual narrative and 'illustrative' soundtrack ».

travaux à appliquer une approche musicologique pour rendre compte de la spécificité du genre. À cela s'ajouteront, entre autres, les travaux de Alf Björnberg (1994), mettant en lumière l'importance de la prise en compte de la syntaxe de la musique populaire pour comprendre les relations structurelles entre musique et images qui se nouent dans le clip.

Aujourd'hui, il est accepté que le vidéoclip n'est pas régi par les mêmes paramètres que la fiction cinématographique ou télévisuelle et que son analyse nécessite ses propres outils méthodologiques. Comme le constate Carol Vernallis, lorsqu'on applique des critères filmiques traditionnels à son analyse, « les vidéoclips semblent souvent des récits échoués, son efficacité échappant à toute explication⁵⁴ » (Vernallis 2004, p. 209) en raison de la nature partielle et incomplète de ses éléments narratifs. Les relations de cause à effet sont souvent difficiles à établir et le manque de linéarité qui caractérise la plupart des clips déstabilise la position dominante du spectateur sur l'espace — l'une des caractéristiques du cinéma narratif classique (Bordwell 1985, p. 54) — et l'oblige à accepter son propre rythme audiovisuel.

Encore plus important pour comprendre la spécificité du genre est le fait que, dans un vidéoclip, les images ne produisent pas de sens de façon autonome, mais « créent leurs significations à l'intérieur du flux de la chanson. La clarté et la stabilité de ces significations restent soumises au déroulement temporel de la chanson⁵⁵ » (Vernallis 2004, p. 223). Vernallis propose ainsi la section musicale comme unité fondamentale d'analyse plutôt que le plan ou la séquence typiques de la méthodologie filmique :

L'utilisation de la section musicale comme unité fondamentale met l'accent sur la répétition variée des matériaux plutôt que sur le développement linéaire de la trame. La

⁵⁴ « music videos tend to come off as failed narratives; the genre's effectiveness eludes explanation ».

⁵⁵ « music-video image creates its meanings within the flow of the song. The clarity and stability of these meanings remain subject to the song's temporal unfolding ».

prise en compte de la forme de la chanson comme base d'analyse de la vidéo reflète mieux sa structure sémantique et formelle⁵⁶. (p. 223)

En ce sens, le montage audiovisuel d'un vidéoclip ne différerait pas tant du montage cinématographique par son dynamisme accru — l'influence du « style vidéoclip » imprègne depuis des décennies l'esthétique des productions hollywoodiennes — que par sa fonction spécifique : celle de répondre de manière dynamique aux traits musicaux de la chanson, que ce soient rythmiques, timbriques, mélodiques ou formelles (Vernallis 2004, p. 44). Dans son ouvrage *L'Audio-vision*, Michel Chion affirme que l'efficacité des clips vidéo réside précisément dans la présence de points de synchronisation entre image et son, phénomène que l'auteur appelle « synchrèse » et qu'il définit comme « la soudure irrésistible et spontanée qui se produit entre un phénomène sonore et un phénomène visuel ponctuel lorsque ceux-ci tombent en même temps, cela indépendamment de toute logique rationnelle » (1990, p. 55).

En outre, comme l'affirme Antoine Gaudin, si l'on aspire à comprendre la « singularité expressive » du vidéoclip en tant que forme audiovisuelle spécifique, on ne peut pas on ne peut pas réduire le vidéoclip à son contenu sémantique, mais il faut rendre compte de « l'expérience esthétique particulière qu'il propose à ses audio-spectateurs : celle d'une association spécifique entre musique et images, inscrite au cœur de divers agencements médiatiques contemporains » (Gaudin 2015, p. 167). Pour cette raison, les processus de numérisation du clip et son émancipation progressive du milieu télévisuel ont entraîné de profondes transformations pour le genre.

⁵⁶ « The use of the musical section as the fundamental unit places an emphasis upon varied repetition of materials over linear development of plot. Treating the form of the song as the analytical ground for the video better reflects its semantic and formal structure ».

1.2. Le clip vidéo à l'ère de YouTube : un nouveau paradigme

En tant que « forme audiovisuelle hybride, au carrefour de nombreux domaines et pratiques culturelles », le vidéoclip est un « secteur de création très réactif à l'actualité immédiate des techniques de fabrication et de transmission des contenus médiatiques » (Gaudin 2015, p. 168). C'est pour cela que le passage de la télévision à l'Internet comme principal espace de diffusion des vidéoclips a bouleversé ses pratiques de production, distribution et consommation.

La crise de l'industrie du disque qui a démarré à la fin des années 1990, provoqué parmi d'autres facteurs par les échanges de fichiers musicaux sur les réseaux *peer to peer* (Bourreau, Labarthe-Piol 2004) a entraîné une importante baisse des ventes et une sévère réduction des budgets pour le marketing et la promotion, dont les clips faisaient partie. Comme conséquence, au tournant du siècle, les vidéos musicaux se trouvaient de plus en plus mis sur la touche dans la grille de MTV —de plus en plus axée sur les programmes de télé-réalité — et leur avenir restait incertain :

Au début des années 2000, les prévisions concernant l'avenir des vidéoclips étaient très sombres. Face à la chute des bénéfices de l'industrie, à la hausse des coûts de production et à la préoccupation croissante des chaînes de télévision musicales pour les cotes d'audience, les clips musicaux ne bénéficiaient plus du soutien de l'industrie qu'ils avaient autrefois⁵⁷. (Edmond 2014, p. 305)

D'autre part, face à cette mise à l'écart par l'industrie musicale et télévisuelle, les clips musicaux sont rapidement devenus l'un des contenus prépondérants des sites d'hébergement de vidéos tels que YouTube ou Dailymotion —apparus tous les deux en 2005, ainsi que des réseaux sociaux comme MySpace et Facebook. Tous ces sites permettaient de partager et de visionner des clips de façon simple et rapide, tout en

⁵⁷ « At the start of the 2000s, there were dire predictions about the future of music videos. Faced with falling industry profits, ballooning production costs, and music television stations that cared more about ratings, music videos no longer enjoyed the industry support they once had ».

facilitant l'échange et la discussion entre les utilisateurs. Le nouvel essor du vidéoclip sur ces plateformes relevait par ailleurs de la démocratisation technologique qui permettait de réduire les coûts des productions audiovisuelles :

Alors que les maisons de disques réduisaient les budgets consacrés à la vidéo musicale et que des journaux consacrés à l'industrie comme *Billboard* déploraient la fin d'une époque, les technologies numériques ont permis à de nombreux groupes (et à leurs fans) de produire et de distribuer plus facilement des vidéoclips en dehors des réseaux traditionnels et sans le soutien financier de leurs labels⁵⁸. (Edmond 2014, p. 307-308)

Affranchis des attentes commerciales dictées par l'industrie musicale, ainsi que de la notoriété télévisuelle, le passage du vidéoclip à l'environnement numérique a eu pour effet de revitaliser le format et d'améliorer son statut culturel (Sedeño Valdellós 2010). Les clips de l'ère post-MTV « sont devenus plus intimes, plus sûrs de leur talent artistique, tout en faisant preuve d'une compréhension innée de leur nouvel environnement⁵⁹ » (Austerlitz 2011). Dans la même ligne, Gaudin souligne que le vidéoclip a su trouver sa place au sein de cette nouvelle culture audiovisuelle, en s'adaptant parfaitement aux paradigmes de mobilité, participation et partage du Web 2.0:

Souvent décrit, dans ses premiers temps d'existence, comme « l'extraterrestre » de la télévision (l'expression est de Michel Chion), le clip était en revanche parfaitement calibré pour le médium Internet. En tant que forme brève, il est adapté aux modes de consommation médiatique que révèlent les enquêtes sur les usages du Web [...] ; en tant que média hybride [...], il se prête particulièrement bien aux communications interpersonnelles incorporant l'échange de messages multimédias. (2015, p. 171)

La consolidation de YouTube en tant que plateforme de consommation audiovisuelle la plus populaire, notamment auprès des nouvelles générations, a entraîné

⁵⁸ « While record companies were cutting music video budgets and industry papers like *Billboard* were lamenting the end of an era, digital technologies have made it easier for many bands (and their fans) to produce and distribute music videos outside of traditional networks and without financial support from their labels ».

⁵⁹ « [they] have grown more intimate, and more comfortable with their artistry, while simultaneously displaying an innate understanding of their new medium ».

des changements significatifs dans la manière de concevoir l'écoute musicale, désormais indissociable d'une dimension visuelle qui joue un rôle déterminant dans la création et négociation du sens. Les clips vidéo sont devenus, plus que jamais, un élément incontournable de l'expérience musicale et l'un des genres audiovisuels omniprésents dans la société numérique : « le clip vidéo a cessé d'être un produit secondaire dans une société de plus en plus audiovisuelle où il y a de plus en plus d'écrans où le clip vidéo est un contenu commun⁶⁰ » (Viñuela, 2013, p. 170). Ainsi, des auteurs comme Henry Keazor (2018) ont analysé la manière dont la consommation des clips musicaux sur des dispositifs mobiles conditionne la réception des contenus audiovisuels ; compte tenu des limitations concernant la taille des écrans et les faibles capacités sonores de ces appareils, les artistes sont en train d'adapter ses clips aussi bien du point de vue de leur esthétique visuelle que de leurs principes acoustiques.

La transition du vidéoclip de l'écran de télévision à Internet n'a pas uniquement entraîné de profondes transformations dans les pratiques de consommation, mais a également bouleversé ses paramètres formels, à tel point qu'aujourd'hui il est de plus en plus difficile d'aboutir à une définition claire et précise du format. Comme l'affirme Will Straw, plus de trente ans après les premières tentatives théoriques de rendre compte du genre, « le clip vidéo demeure une entité insaisissable » (Straw 2018, p. 187). Dans son ouvrage *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*, publié en 2013, Carol Vernallis, souligne comment l'avènement du numérique a fait voler en éclats les vieilles définitions du genre :

Qu'est-ce qu'un clip musical aujourd'hui ? Nous nous étions habitués à définir les vidéoclips comme des produits de maisons de disques dans lesquels des images étaient mises sur des chansons pop enregistrées afin de vendre des chansons. Ce n'est plus le cas.

⁶⁰ « el videoclip ha dejado de ser un producto secundario en una sociedad cada día más audiovisual en la que cada vez hay más pantallas en las que el videoclip es un contenido habitual ».

Sur YouTube, les particuliers autant que les maisons de disques publient des vidéos musicales, et de nombreux prosommateurs n'ont aucun espoir de vendre quoi que ce soit. L'image peut provenir de diverses sources et une chanson peut être enregistrée par la suite : une vidéo musicale peut ressembler à un vidéoclip, mais la musique peut être ni préalable ni prépondérante. Les vidéos peuvent durer de dix secondes à plusieurs heures. Des interruptions peuvent se produire, et du matériel d'autres genres peut s'infiltrer⁶¹. (Vernallis 2013, p. 11)

En tentant d'identifier quelques tendances esthétiques émergentes, l'autrice parle d'un « tournant audiovisuel » (Vernallis 2013, p. 33) pour désigner les nouvelles relations entre image et son qui ont lieu dans les productions audiovisuelles contemporaines, comme l'illustrent les nouveaux clips musicaux, les vidéos amateurs sur YouTube ou le cinéma postclassique. Porté par la généralisation des technologies numériques ainsi que par les changements socio-économiques contemporains, ce style se caractérise par l'intensification, l'accélération et la reconfiguration des paramètres sonores et visuels en appelant à de nouvelles formes d'attention dans un environnement toujours plus concurrentiel (p. 19). Si à l'ère télévisuelle les clips avaient leur propre espace sur la grille de programmation, aujourd'hui ils sont en compétition avec la masse de vidéos en tout genre, professionnelles ou amateurs, dont regorgent les réseaux sociaux et l'immense « marché aux puces de la mémoire⁶² » (Reynolds 2001, p. 78) que constitue YouTube.

Par ailleurs, à l'ère d'Internet, comme le souligne Eduardo Viñuela (2019), on constate dans ces productions audiovisuelles une tendance vers l'autoréférentialité et vers la construction d'un métarécit ne reliant pas seulement les différents clips musicaux d'un artiste, mais aussi le contenu publié dans ses réseaux sociaux et ses apparitions dans les

⁶¹ « What is a music video today? We used to define music videos as products of record companies in which images were put to recorded pop songs in order to sell songs. No longer. On YouTube individuals as much as record companies post music-video clips, and many prosumers have no hope of selling anything. The image can be taken from a variety of sources and a song recorded afterward: a clip might look like a music video, but the music can be neither prior nor preeminent. Clips can range from ten seconds to several hours. Interruptions may occur, and material from other genres can infiltrate ».

⁶² « flea market of memory ».

médias traditionnels. L'objectif de cette stratégie transmédia est avant tout promotionnel : elle vise à construire une image publique forte et positive de l'artiste et à établir un lien plus étroit avec sa communauté de fans. Si, à la fin des années 1980, Simon Frith affirmait déjà que l'une des fonctions du vidéoclip était de contribuer au phénomène de création d'une célébrité (Frith 1988), les nouvelles technologies ont élargi énormément les possibilités des audiences de s'engager et d'interagir en temps réel dans ce processus :

L'impact de ce phénomène va aujourd'hui au-delà de la création de la star et peut faire d'un clip vidéo le centre d'une discussion massive autour de toute question d'actualité liée à la politique identitaire : race, sexe, sexualité, etc. L'interaction que les réseaux sociaux favorisent en fait un grand espace de discussion et de négociation de sens, et donc d'articulation des identités de leurs utilisateurs⁶³. (Viñuela 2019, p. 77)

Si, pour Kaiser & Spanu, la communication multimodale —la combinaison de sons, textes et images — constitue l'élément principal qui « confère à la musique son pouvoir, notamment d'articuler celui d'articuler des discours contre-hégémoniques et subversifs d'identité et d'appartenance » (2018, p. 14), le vidéoclip à l'ère numérique offre un nombre sans précédent de possibilités. Dans le contexte latino-américain, où la musique populaire joue un rôle clé dans les processus de construction identitaire, notamment parmi les jeunes (Vila 2014), l'élargissement des formes d'expression audiovisuelle a entraîné la création de nouveaux espaces de négociation des tensions et des ambiguïtés inhérentes au caractère hybride de la modernité latino-américaine.

⁶³ « El impacto que alcanza este fenómeno en la actualidad va más allá de la creación de la estrella y puede convertir a un videoclip en el centro de una discusión masiva en torno a cualquier tema de actualidad relacionado con políticas identitarias: raza, género, sexualidad, etc. La interacción que propician las redes sociales las convierte en un gran terreno de discusión y negociación de significados, y por lo tanto de articulación de identidades de sus usuarios ».

2. LE CLIP EN AMÉRIQUE LATINE : TRANSFORMATIONS ET ENJEUX

2.1. MTV Latino : un exemple de glocalisation

Comme ailleurs, l'histoire du vidéoclip en Amérique latine a été marquée par l'apparition de MTV. Son arrivée au continent a contribué à encourager la production de clips de la part des labels musicaux régionaux, tout en suscitant des inquiétudes concernant l'impact de la chaîne dans le paysage de la musique populaire et dans l'identité culturelle de la jeunesse latino-américaine. Pourtant, pendant la décennie des années 1980, l'Amérique latine n'a pas fait l'objet d'un intérêt particulier de la part de la chaîne. Ce n'est qu'en 1988 que les premiers contenus régionaux font leur apparition dans la grille de programmation, notamment avec *MTV Internacional*, une émission hebdomadaire en espagnol d'une heure, dédiée à la diffusion de clips, d'interviews et d'informations. Animée par la Cubaine Daisy Fuentes, la première VJ latino-américaine de la chaîne, l'émission a obtenu un grand succès et a contribué à convaincre les labels de l'importance des vidéos musicales comme outil promotionnel (Hanke 1998, p. 239). Cela a préparé le terrain pour le lancement en 1993 de MTV Latino, première chaîne hispanophone du réseau et deuxième du continent sud-américain — MTV Brazil avait été lancée en 1990—, avec pour objectif d'offrir aux jeunes téléspectateurs un nouveau modèle de télévision auquel s'identifier, les construisant comme une génération différente —dans les pratiques culturelles et de consommation— de celle de leurs parents.

Avec des clips musicaux et des VJs issus de toute l'Amérique latine, l'intention affichée de MTV Latino n'était pas de devenir un « *melting pot* », mais plutôt de « célébrer les identités nationales tout en créant une sensibilité pop qui s'étend sur deux

continents⁶⁴ » (Silver 1993). En tant que chaîne transnationale, visant à produire une programmation musicale et des contenus publicitaires susceptibles de contenter des populations très diverses, MTV Latino était obligée de déployer de différentes stratégies de localisation et de s'adapter à la sensibilité régionale, ainsi que d'articuler une approche panhispanique (Hanke 1998, p. 219) à partir d'un pastiche d'éléments iconographiques, sonores et audiovisuels hétéroclites.

Le choix de l'emplacement de la nouvelle chaîne était en outre très significatif. Seule filiale régionale basée aux États-Unis, MTV Latino était basée à Miami, dont l'importante population hispanique, ainsi que la proximité avec l'Amérique latine, en avait fait l'un des principaux centres de production musicale et audiovisuelle latino-américaine. Depuis la première vague d'immigration cubaine après la révolution castriste, l'influence démographique et culturelle des Latinos n'avait pas cessé d'augmenter : en l'année 2000, 57 % de la population de Miami était déjà d'origine latino-américaine. Et si la population cubaine était prépondérante, la communauté latine, comme l'affirme le sociologue Max Castro, était marquée par « la diversité nationale, politique, religieuse, intellectuelle [et] sociale » (cité dans D'Alañon 2000). Cela faisait de Miami l'incarnation de l'idéal panhispanique que MTV Latino cherchait à articuler. En 2002, un article apparu dans le journal *Miami New Times* comparait ironiquement les rêves échoués de Bolívar et du Che Guevara avec les aspirations de la chaîne de rassembler de jeunes audiences de partout dans le continent lors de l'émission des premiers MTV Video Music Awards Latin America (VMALA):

Il n'est pas facile pour la chaîne de faire que des gamins de Tijuana à la Terre de Feu allument et syntonisent. Ce qui est chaud à Managua ne l'est pas à Santiago. La chanson qui a été un gros tube à Buenos Aires ne sera pas diffusée à Monterrey. Comment une seule émission peut-elle être à la fois *cool* et en phase avec 22 pays d'Amérique latine

⁶⁴ « celebrat[e] national identities while creating a pop sensibility that spans two continents ».

différents, surtout si elle est diffusée en direct depuis Miami Beach⁶⁵ ? (Fraser Delgado 2002)

Outre la difficulté de cette entreprise, la journaliste mettait l'accent sur le fait que cette « campagne bolivarienne » était orchestrée et relayée par des producteurs et programmeurs des États-Unis, s'inscrivant dans une démarche bien connue : « créativité latino-américaine, technocratie nord-américaine⁶⁶ » (2002). Fraser Delgado terminait l'article en exprimant un espoir : « il se peut que, dans le labyrinthe de l'Amérique latine pan-régionale, le rêve d'une culture pop indépendante ne soit pas si loin⁶⁷ » (2002).

Dans les dernières décennies du siècle passé, les discussions autour du phénomène de la mondialisation culturelle étaient encore fortement marquées par les théories de l'impérialisme culturel. Ce modèle portait un regard critique sur le rôle joué par les sociétés transnationales et les médias occidentaux dans la dissémination de la culture des pays situés au centre du système mondial, dont la « domination » culturelle entraînerait une réduction de la diversité culturelle des pays périphériques. Sous cette perspective, fondée sur l'idée d'un flux culturel unidirectionnel en provenance des pays occidentaux, des réseaux médiatiques transnationaux comme ceux de MTV étaient vus comme une menace pour les cultures locales. Ainsi, des auteurs comme Jack Banks (1997) dénonçaient que MTV n'était pas seulement un exemple de la globalisation de la culture populaire, mais qu'il était un acteur majeur dans ce processus (p. 58) et que l'expansion

⁶⁵ « [It's not] eas[y] for the network to get kids from Tijuana to Tierra del Fuego to turn on and tune in. What's hot in Managua is not in Santiago. That smash hit in Buenos Aires just won't play in Monterrey. How can a single show come off cool and connected to 22 different Latin American countries — especially when the show is broadcast live from Miami Beach? ».

⁶⁶ « Latin American creativity, North American technocracy ».

⁶⁷ « maybe in the labyrinth of pan-regional Latin America, the dream of an independent pop culture isn't so far away ».

du modèle de la chaîne dans d'autres régions, comme MTV Latino, contribuait à l'érosion des cultures, valeurs et traditions autochtones (p. 57).

Contrairement à cette perspective catastrophiste, Hanke avait une vision plus nuancée des enjeux culturels et sociaux posés par l'introduction de la chaîne musicale en Amérique latine. Tout en admettant que « le flux et la juxtaposition de sons et d'images anglo-saxons et latino-américains [...] participent sans doute au mouvement vers l'homogénéité culturelle⁶⁸ » (Hanke 1998, p. 220), l'auteur mettait en garde contre une interprétation trop rapide de son impact sur les cultures autochtones. En reprenant les termes de Deleuze et Guattari, Hanke postulait que la musique populaire latino-américaine devait être appréhendée comme « une force qui crée une “consolidation de la coexistence et de la succession”, qui n'est pas homogène⁶⁹ » (p. 220). En outre, les efforts de MTV Latino pour articuler une identité continentale commune à partir d'un assemblage disparate d'éléments latino-américains pourraient même avoir « une efficacité culturelle qui n'est pas entièrement régie par, ni réductible à, la logique du capitalisme mondial » (p. 221).

Selon Amanda Rueda (2002), « l'existence même d'une chaîne comme MTV Latino dans les circuits globaux est la preuve de l'existence de l'Amérique latine comme “lieu d'énonciation”⁷⁰ » (p. 57). En ce sens, en exprimant les « tensions entre un territoire — local et national— et la logique déterritorialisée de la communication de masse » (p. 58), les vidéoclips produits en Amérique latine servent à s'interroger sur ses propres stratégies de représentation et ses relations avec les modèles visuels dominants :

⁶⁸ « [the] flow and juxtapositioning of Anglo and Latin sounds and visions no doubt participate in the movement towards cultural homogeneity ».

⁶⁹ « a force that creates a “consolidation of coexistence and succession”, which is not homogeneous ».

⁷⁰ « La existencia misma de un canal como MTV latino en los circuitos globales es la prueba de la existencia de lo latinoamericano como “lugar de enunciación” ».

Il n'existe pas de culture latino-américaine définitive. Il y a cependant une certaine unité, un imaginaire, une façon commune de regarder le passé, une façon spécifique de représenter les relations avec le non latino-américain. Cette unité se fonde sur une rhétorique commune qui parle de l'origine, de la condition de l'Amérique latine au sein de l'ordre mondial — périphérie, tiers-monde, sous-développement — et d'une réalité culturelle faite de croisements, de contradictions et de questions non résolues. L'Amérique latine est une « construction qui se raconte » à travers des marques d'identité, des symboles et des images présents dans divers objets culturels, divers genres de musique populaire, la télévision et le cinéma. L'Amérique latine configure un « lieu d'énonciation » spécifique à partir duquel elle regarde vers l'intérieur et vers l'extérieur, un lieu qui est à la fois une affirmation de soi et une différenciation par rapport à l'autre, un lieu qui se nomme lui-même dans l'acte de nommer l'autre⁷¹. (Rueda 2002, p. 59)

Ainsi, MTV Latino peut être vu comme « un espace audiovisuel “latino-américain” de juxtaposition, transculturation et hybridation⁷² » (Hanke 1998, p. 220) ouvrant des possibilités de résistance et de réappropriation des codes musicaux et esthétiques étrangers. Cette capacité à intégrer diverses influences est par ailleurs l'une des caractéristiques de la musique populaire latino-américaine, selon Íñigo Zabala, président de Warner pour la zone Amérique latine et Péninsule ibérique, qui souligne la tendance des artistes régionaux à « latiniser » tout genre musical venu d'ailleurs :

L'une des choses qui rendent la musique latine si populaire est que nous intégrons les influences de ce qui se passe dans le monde et que nous les latinisons : nous latinisons le hip-hop, nous latinisons la *trap*, nous latinisons la pop, nous latinisons le rock. Cela fait

⁷¹ « No existe algo que podamos llamar de manera definitiva cultura latinoamericana. Existe, a pesar de todo, cierta unidad, un imaginario, una forma común de mirar el pasado, un modo específico de representar las relaciones con lo no latinoamericano. Unidad que se funda en una retórica común que habla del origen, de la condición de lo latinoamericano dentro de un orden global — periferia, tercer mundo, subdesarrollo — y de una realidad cultural hecha de cruces, contradicciones y preguntas irresueltas. Lo latinoamericano es una “construcción que se relata” a través de marcas de identidad, de símbolos y de imágenes presentes en diversos objetos culturales, diversos géneros de la música popular, de la televisión y del cine. Lo latinoamericano configura un “lugar de enunciación” específico desde el cual se mira hacia adentro y hacia afuera, un lugar que a la vez que es afirmación de lo propio, es diferenciación en relación con lo otro, un lugar que se nombra a sí mismo en el acto de nombrar al otro ».

⁷² « a “Latin” audiovisual space of juxtaposition, transculturation and hybridization ».

de la musique latine quelque chose de très unique, de distinctif et d'authentique, tout en ayant un attrait mondial⁷³. (IFPI 2020, p. 26)

Pourtant, certaines critiques formulées à l'égard de la chaîne étaient pertinentes. Notamment à ses débuts, MTV Latino témoignait d'une énorme disproportion entre le nombre de clips anglo-saxons et latino-américains, qui ne représentaient que 20 % des vidéos diffusées sur la chaîne (Hanke 1998, p. 226), même si ce pourcentage est augmenté progressivement par la suite. Par ailleurs, la programmation musicale de la chaîne tournait le dos à quelques-uns des genres les plus populaires en Amérique latine, comme la salsa ou le merengue, au grand dam des maisons de disques autochtones qui se voyaient privées du soutien de la chaîne au profit des labels anglais ou nord-américains. La décision de miser sur le rock et la pop au détriment des genres régionaux avait été prise dans le but de garder la même orientation musicale globale que le reste du réseau. Tom Hunter, vice-président de MTV à l'international, insistait en 1993 sur cette idée lors du lancement de MTV Latino : « nous estimons que nous devrions nous limiter aux artistes de style MTV⁷⁴ » (cité dans Banks 1997, p. 50). Dans le vaste contexte de la musique populaire latino-américaine, cela voulait dire que seulement les artistes « capables d'attirer un public large et qui incorporent du rock occidental à leur musique⁷⁵ » (p. 50) étaient considérés comme des candidats à la diffusion de leurs clips. Cela montrait dans la pratique les limites de la stratégie de localisation de la chaîne, ainsi que son manque d'engagement envers ses objectifs manifestes de promouvoir la culture musicale autochtone et de répondre aux goûts et aux préférences des audiences locales :

⁷³ « One of the things that makes Latin music so popular is that we take onboard the influence of what is happening around the world and we Latinize it: we Latinize hip-hop; we Latinize trap; we Latinize pop; we Latinize rock. That makes Latin music something very unique, distinctive and authentic, while at the same time having a global appeal ».

⁷⁴ « We feel we should confine ourselves to MTV-style artists ».

⁷⁵ « with cross-over appeal and that incorporate Western-style rock in their music ».

Le rôle attribué à la musique populaire est le lien décisif entre le global et le local, mais la rhétorique du réseau repose sur présomption que la musique anglophone est plus « universelle » que la musique latine. L'engagement de MTV Latino en faveur de la musique populaire latino-américaine « locale » serait une source de sons nouveaux et différents ; en même temps, le format de MTV construit une vision globale plus homogène⁷⁶. (Hanke 1998, p. 227)

De manière plus générale, la création de MTV Latino, tout comme l'avènement des Latin Grammys en l'année 2000, s'inscrit dans les dynamiques complexes d'une industrie musicale et médiatique nord-américaine qui s'est toujours montrée ambivalente sur l'intégration des artistes latines dans son marché *mainstream* (Viñuela 2020). Comme le souligne Deborah Pacini Hernández, la création de ces niches spécialisées est un couteau à double tranchant, car « si, à certains égards, cela représente un progrès, cela risque aussi de perpétuer la ségrégation de la musique latine par rapport au courant dominant de l'industrie⁷⁷ » (2001, p. 64).

Ainsi, malgré sa présence croissante d'artistes latino-américains dans la musique populaire globale, sa présence en dehors de MTV Latino est restée marginale jusqu'à très récemment. La cérémonie annuelle des MTV Video Music Awards (VMA), l'un des événements phares de l'industrie musicale nord-américaine, qui récompense depuis 1984 les meilleurs vidéoclips de l'année, a privilégié systématiquement les artistes blancs et anglo-saxons (Cliff 2015) ; ce n'est qu'en 2002 que Shakira est devenue la première artiste latino-américaine à être invitée à se produire lors de cet événement.

⁷⁶ « The role attributed to popular music is the decisive link between the global and the local, but the network's rhetoric rests upon the assumption that Anglo music is more "universal" than Latin music. MTV Latino's commitment to "local" Latin American popular music would be a source of new, and different, sounds; at the same time, MTV's format constructs a more homogeneous global vision ».

⁷⁷ « while, in some respects, this represents progress, it also runs the danger of perpetuating the segregation of Latin music from the industry mainstream ».

La création d'une catégorie propre aux VMA — « Best Latino Artist », introduit en 2010 et remplacé par « Best Latin » depuis 2013 —, qui visait à améliorer la visibilité des artistes chantant en espagnol, a contribué en même temps à les empêcher de concourir dans la même catégorie que ses homologues anglo-saxons. Initialement saluée comme un progrès, cette séparation est devenue de plus en plus contestée au fur et à mesure que ces artistes ont connu un succès croissant dans l'industrie musicale globale. Il s'agit par ailleurs d'une controverse qui n'est plus limitée aux artistes latinos : en 2019, l'inclusion de la catégorie « Best K-Pop » a soulevé la question de la pertinence d'une catégorie à laquelle était confinés des groupes de pop comme BTS, un véritable phénomène commercial et culturel à l'échelle globale, dont les ventes dépassaient celles de la plupart des nominés dans les catégories principales (Romano 2019).

Par ailleurs, d'un point de vue esthétique, Arian Holzbach (2017) a analysé comment les VMA ont historiquement contribué à la légitimation des codes audiovisuels des artistes anglo-saxons, en les imposant comme référence esthétique dominante. Selon l'autrice, à travers le type de productions qui sont récompensées — notamment dans la catégorie principale de « Video of the Year » —, les VMA contribueraient à consolider certaines caractéristiques et conventions du langage visuel qui tendent à devenir par la suite des critères de qualité pour le clip musical :

D'un point de vue structurel, la catégorie explicite la solidification de plusieurs conventions, telles que la présence du chanteur interprétant la chanson, l'existence habituelle d'une narration visuelle entrecoupée de la performance des chanteurs, la valorisation de la photographie et de l'expérimentation imagée, le développement de la chorégraphie et le besoin de plus en plus pressant pour les groupes de musique d'agir en tant qu'acteurs aussi bien que musiciens⁷⁸. (Holzbach 2017)

⁷⁸ « Do ponto de vista estrutural, a categoria explicita a solidificação de diversas convenções, a exemplo da presença do vocalista interpretando a canção, da existência usual de uma narrativa visual entrecortada pela performance dos cantores, da valorização da fotografia e da experimentação imagética, do desenvolvimento

2.2. Le *streaming* et la nouvelle explosion de la musique latine

L'année 2017 a marqué un tournant dans l'inscription de la musique latine dans le paysage de la pop globale : c'était l'année de « Despacito ». Bien plus qu'un simple tube de l'été, ce morceau de pop infusé de reggaeton signé par les Portoricains Luis Fonsi et Daddy Yankee est devenu la chanson la plus écoutée de l'histoire de YouTube. C'était la première fois qu'un artiste latino-américain accomplissait cet exploit. Au début de mois d'août, sept mois après sa mise en ligne, « Despacito » avait dépassé les trois milliards de vues sur la plateforme, le premier clip à atteindre ce palier. Devenue un véritable phénomène planétaire, la chanson a donné naissance à des reprises dans de nombreuses langues et à des détournements et parodies en tout genre sur les réseaux sociaux.

Malgré son impact social et culturel, « Despacito » est passé complètement inaperçu pour MTV : ayant été relégué à MTV Tres — la chaîne créée en 2006 ciblant les audiences hispaniques aux États-Unis—, le clip non seulement n'a gagné aucune nomination lors de l'édition 2017 des VMA (Villafañe 2017), mais il n'était même jamais diffusé sur la chaîne nord-américaine. Devant cette absence flagrante, de nombreux commentateurs ont dénoncé « l'angle mort » (Cobo 2017) des médias nord-américains, donnant lieu à une nouvelle controverse sur la sous-représentation des Latinos dans la culture populaire, que l'acteur colombien John Leguizamo résumait ainsi :

Il est démoralisant de constater que notre invisibilité est due au fait que notre pouvoir est entre les mains d'un exécutif qui décide de notre sort. [...] À quoi bon remplir des stades et obtenir largement plus de vues [sur YouTube] [...] que des groupes blancs comparables, si les médias et Hollywood n'en tiennent pas compte ? Comment ces

de coreografias e da necessidade cada vez mais premente de os grupos musicais agirem como atores, além de músicos ».

formidables accomplissements peuvent-ils être si facilement effacés ou ignorés⁷⁹ ? (Leguizamo 2017)

Il n'en reste pas moins que l'influence de la communauté latine aux États-Unis est plus forte que jamais. Son dynamisme ressort tout d'abord du fait qu'il s'agit d'une population jeune — en 2014, près de 60 pour cent des Latinos dans le pays avaient moins de 33 ans (Misra 2016) — mais plus important encore, cette progression démographique s'est accompagnée d'une nette amélioration de sa position sociale et économique au sein de la société étatsunienne (Hernández-Nieto et al. 2017). Par ailleurs, du point de vue culturel, il s'agit du groupe de population dont les pratiques de consommation sont plus fortement liées aux nouvelles technologies que ce soit à travers les réseaux sociaux ou les plateformes de contenus musicaux et audiovisuels en *streaming* (2017, p. 92).

La polémique autour de « Despacito » doit ainsi être considérée dans le contexte des revendications de la communauté latine aux États-Unis, d'autant plus que ce nouvel essor de la musique latine s'est produit dans un contexte politique, celui de la présidence de Donald Trump, où se sont ravivées les tensions envers les minorités du pays. Comme l'explique José Fajardo, cette hostilité a eu pour effet de fédérer la communauté latine autour de certaines expressions culturelles qui sont devenues des symboles de résistance :

Le contexte dans lequel toutes ces figures ont émergé n'est pas accidentel : il coïncide avec le mandat de Donald Trump dans ce qui est encore considéré comme la première puissance mondiale. Alors que le président des États-Unis insulte quotidiennement les migrants latinos, ces chanteurs sont devenus non seulement les nouvelles idoles de la jeunesse (qui imitent leur esthétique, leur façon de communiquer, leurs gestes), mais aussi le symbole de l'émancipation de toute une communauté. L'industrie, tout comme elle l'a fait avec le hip-hop, a absorbé ce courant, transformant ces chansons (avec le reggaeton en tête) en nouvelle pop. Trump a obtenu le contraire de ce qu'il voulait : donner une

⁷⁹ « It's demoralizing that our invisibility is due to our power being in an executive's hands to decide our fate [...] What good is it that we are selling out stadiums and getting more views than comparative white groups by leaps and bounds, yet the media and Hollywood take no notice? How can these massive accomplishments be so easily erased or dismissed? ».

influence sans précédent aux Latinos (et à la langue espagnole) au sein du système. (Saavedra 2020).

D'une manière plus large, le refus de MTV de reconnaître l'impact de « Despacito » constitue le symbole d'un changement de paradigme dans l'histoire du vidéoclip et peut être vu comme l'un des moments cruciaux où la chaîne a perdu le pas sur les évolutions de la culture populaire globale. Comme le souligne Leila Cobo :

Les vidéos en langue espagnole sont rarement diffusées sur MTV. Mais le fait que MTV n'ait pas demandé à être le plus regardé de tous les temps sur YouTube semble être une erreur extraordinaire, indépendamment de la langue ou des politiques de la chaîne. (Cobo 2017)

Face au modèle télévisuel incarné par MTV, ayant de plus en plus du mal à s'adapter aux changements culturels et aux goûts musicaux de ses jeunes audiences, YouTube s'était imposé en un peu plus de dix ans comme une alternative plus efficace, plus dynamique et plus démocratique, qui se passait très bien de la plupart des *gatekeepers* traditionnels et de leurs critères de diffusion. En s'affranchissant des langues et des frontières, les nouvelles plateformes de *streaming* comme YouTube et Spotify ont contribué à uniformiser les règles du jeu pour la musique populaire, en permettant aux artistes non anglo-saxons d'atteindre pour la première fois une audience véritablement globale.

Avant même la fin de l'année 2017, un article publié dans le magazine *Forbes* soulignait déjà le rôle de YouTube comme levier de la nouvelle musique latine : « Is the YouTube Effect helping fuel the Latin music global explosion⁸⁰ ? ». Cette année-là, plus d'une vingtaine de vidéoclips de musique latine avait dépassé le milliard de vues, soit une augmentation de 300 pour cent par rapport à l'année précédente (Villafaña 2017). L'année suivante, huit des dix clips les plus vus sur YouTube à travers le monde étaient des

⁸⁰ « L'effet YouTube contribue-t-il à l'explosion mondiale de la musique latine ? ».

morceaux chantés en espagnol (Donaldson 2019). Mais si cette plateforme contribuait de plus en plus à amplifier la popularité et l'influence globale des musiques latines, c'était tout d'abord parce que, tout comme les Latinos aux États-Unis, les jeunes audiences latino-américaines avaient accueilli avec enthousiasme le nouveau modèle incarné par YouTube. Pour John Farrell, directeur de la plateforme pour le continent :

La croissance dans la région a été étonnante. Après les États-Unis, le Brésil se classe deuxième en termes de nombre total d'heures consommées et le Mexique est troisième. La Colombie et l'Argentine sont dans le top 15. L'Amérique latine est grande en termes absolus. Mais au-delà de cela, nous constatons que la région est celle qui enregistre la plus forte croissance sur la plateforme⁸¹. (cité dans La Rotta 2016)

Depuis 2016, l'Amérique latine est la région du monde où le marché de la musique enregistrée a connu le plus fort taux de croissance, et cela en grande partie grâce à la progression des plateformes numériques. En 2019, celles-ci représentaient 74,6 pour cent du chiffre d'affaires total dans la région, ce qui témoigne de la rapide migration des audiences latino-américaines vers les services de *streaming* (IFPI 2020). Toutes ces données se traduisent par une influence croissante de la culture latino-américaine sur les tendances de la musique populaire globale, ainsi que par l'avènement d'une nouvelle génération d'artistes latinos qui sont en train de s'imposer pas seulement sur le marché nord-américain, mais à l'échelle internationale.

D'un point de vue stylistique, cette nouvelle vague latine s'est tournée vers la musique urbaine et les rythmes caribéens, et plus particulièrement vers le reggaeton, qui a passé en une quinzaine d'années d'être un genre minoritaire à devenir la nouvelle *lingua franca* de la pop latino-américaine, tout en trouvant faveur sans précédent dans le

⁸¹ « El crecimiento en la región ha sido sorprendente. Después de Estados Unidos, Brasil ocupa el segundo lugar en consumo total de horas y México es el tercero. Colombia y Argentina están entre los primeros 15 lugares. América Latina es grande en términos absolutos. Pero más allá de esto lo que vemos es que la región es la que más crecimiento está registrando en la plataforma ».

mainstream anglo-saxon, comme en témoignent des tubes comme « Despacito ». En même temps, ce succès est souvent vu sous un prisme géopolitique ; notamment à Porto Rico, berceau du genre, le triomphe planétaire du reggaeton « se vit comme une revanche sur l’ogre américain et son arrogance » (Belhoste, Clair 2019, p. 58).

Pour emblématique que soit son succès, « Despacito » était pourtant une chanson plutôt médiocre, qui ne brillait pas pour l’originalité de sa musique — un morceau à refrain contagieux, mais inoffensif, desservi par une production parfaitement générique — ni de son clip. Tourné à La Perla, quartier historique de San Juan, la capitale portoricaine, le clip offrait une représentation si idyllique de l’endroit qu’il aurait contribué à attirer des visiteurs sur l’île, même si les données publiées initialement par certains médias selon lesquelles le tourisme aurait augmenté de 45 % grâce au succès de la chanson se sont avérées injustifiées (Blanco 2017). La manière dont la ville de San Juan était dépeinte dans le clip de « Despacito » était issue d’un regard superficiel et exotisant, qui relevait d’une manipulation à des fins commerciales ne tenant pas compte des conditions réelles des habitants de l’île :

Les scènes de « Despacito » sont des versions lisses et trop polies de San Juan, avec seulement des moments fugaces — de vieillards jouant aux dominos, un enfant se faisant couper les cheveux — parlant de la vie intérieure des habitants. Sous l’angle de « Despacito », les quartiers portoricains sont transformés en une fête somptueuse, bien arrosée et remplie de danseurs à peine vêtus. Ces images insinuent que les touristes peuvent y vivre une fête perpétuelle, plutôt que de s’engager avec une île culturellement complexe qui a fait face à des conflits et des défis au-delà de ses récents malheurs économiques. Le contexte et les nuances historiques sont effacés de la représentation unidimensionnelle de la vidéo, réduisant les régions à des décors de fond pour la danse des mannequins⁸². (Lopez 2017)

⁸² « The scenes in “Despacito” are glossy, over-polished versions of San Juan, with only fleeting moments—old men playing Dominos, a kid getting his haircut—speaking to the inner life of locals. Through the “Despacito” lens, Puerto Rican neighborhoods become a glittering beer blast filled with scantily clad dancers. These images insinuate that tourists can live a perpetual party here, rather than engage with a culturally complex island that has faced strife and challenges beyond its recent economic woes.

Kaiser & Spanu ont signalé comment le clip « participe à la création d’imaginaires médiatiques communs, constamment réactualisés, notamment au travers de performances inscrites dans un contexte socioculturel particulier » (2018, p. 13). En ce sens, les représentations diffusées peuvent « servir une multiplicité d’intérêts économiques et/ou de causes politiques et culturelles liés à un ancrage géographique particulier » (p. 13). Ainsi, tout en impulsant une vision positive de la culture portoricaine —et, par extension, latino-américaine — « Despacito » contribuait à perpétuer plutôt qu’à briser les stéréotypes véhiculés traditionnellement par les médias. Il n’en reste pas moins que la nouvelle visibilité amenée par le tube de Luis Fonsi — ce que certains médias ont nommé « l’effet Despacito » — a ouvert les portes à des représentations plus diverses, notamment de la part d’une nouvelle génération d’artistes avec une intention explicite d’échapper aux clichés et de changer l’image de l’Amérique latine dans le monde.

L’une des caractéristiques les plus remarquables de cette nouvelle génération est qu’ils ont fait de la question linguistique un enjeu majeur : ce sont des artistes qui désormais rivalisent avec les plus grands nombres de la pop anglo-saxonne sans pour autant renoncer à chanter dans leur langue. Dans le passé, il était courant pour les chanteurs latinos d’enregistrer des versions en anglais de leurs chansons, une pratique considérée comme indispensable pour percer sur les marchés anglo-saxons. Cela était le cas de chanteurs comme Ricky Martin, Enrique Iglesias ou Shakira. Maintenant, en revanche, la question ne se pose souvent même pas. C’est pourquoi, tout en reconnaissant les accomplissements des générations précédentes, l’artiste portoricain Bad Bunny, considère que la musique latine est aujourd’hui rentrée dans un temps nouveau :

Peut-être était-ce nécessaire ; et ils ont, certes, ouvert des portes à ce *boom* latino, mais pour moi ce moment est passé. Ce qui me rend très fier, c’est d’avoir au niveau où sommes

Historical context and nuances are wiped from the video’s one-dimensional takes, reducing regions to background sets for models to gyrate ».

en train de parler en espagnol, et pas seulement en espagnol, mais l'espagnol que nous parlons à Porto Rico. Sans changer d'accent⁸³. (Mars 2021)

Avec plus de 8,3 milliards d'écoutes sur Spotify, Bad Bunny a été l'artiste le plus écouté en 2020 au niveau global. Chef de file de la nouvelle *trap* latine et l'une des figures les prometteuses de cette génération latino-américaine jeune et fière de ses racines, le chanteur portoricain a exprimé la nécessité de rompre avec la tendance à idolâtrer les artistes issus des États-Unis ; dans ces propres mots, « il faut en finir avec cette idée que les *gringos* sont des dieux » (Mars 2021). Des artistes comme lui ou comme le *reggaetonero* colombien J Balvin enchaînent des *featurings* avec de grands noms de la musique populaire nord-américaine, mais ces collaborations se font désormais dans leurs propres termes. Non seulement les artistes latinos ne renoncent plus à chanter dans sa langue, mais, qui plus est, ce sont souvent les stars nord-américaines — tels que Beyoncé, Drake ou Nicki Minaj — qui ressentent désormais le besoin de chanter en espagnol, ne serait-ce que quelques mots. Cette situation, inimaginable jusqu'il y a peu, témoigne des basculements dans l'industrie musicale amenés par le *streaming*. Comme l'explique Robin Vincent :

Les artistes anglo-saxons ont eu envie de s'ouvrir au marché de l'Amérique latine en pleine expansion [...]. Là où on avait un marché très occidental il y a quelques années, le streaming (plateformes, YouTube) a permis d'aller chercher des collaborations plus loin, sur différents continents, pour attirer de nouveaux publics. Les *featurings* avec les artistes d'Amérique latine s'inscrivent dans cette logique globale. (cité dans Laroche 2020)

Pour J Balvin, élu parmi les 100 personnalités les plus influentes au monde par le magazine *Time* en 2020, cette situation témoigne du nouveau pouvoir d'influence de l'espagnol et de la culture hispanique au niveau global : « nous sommes en train de

⁸³ « Quizá era necesario y abrieron puertas a este boom latino, pero ese momento para mí acabó. Me enorgullece mucho llegar al nivel en el que estamos hablando en español, y no solo en español, sino en el español que hablamos en Puerto Rico. Sin cambiar el acento ».

démontrer que nous, les Latinos, avons le pouvoir de nous connecter avec des publics du monde entier sans avoir à renoncer à notre identité. C'est une réussite pour l'ensemble de la communauté latine⁸⁴ » (Maldonado 2018). En même temps, l'artiste de Medellín possède une vision claire des enjeux et des opportunités de cette nouvelle visibilité. Très critique à l'égard de l'image stéréotypée des Latinos véhiculée dans les médias occidentaux, l'un de ses objectifs est d'offrir en revanche une image positive, diverse et branchée :

Je veux changer la façon dont les Latinos sont perçus dans le monde entier [...]. Je pense que les gens ne savent toujours pas à quel point nous sommes géniaux. Quand vous voyez un film, ils mettent toujours le Latino comme un méchant ou comme quelqu'un sans classe. Ce n'est pas comme ça. Les Latinos brillent comme des diamants⁸⁵. (Coscarelli 2016)

Dans l'article qui lui dédiait le *New York Times* en 2016, le journal le désignait comme le symbole d'un changement profond dans le rapport des forces dans le monde musical : « il essaie d'attirer vers lui le centre de gravité de la musique pop ; il réécrit les règles de ce que signifie être une superstar latine à l'ère des smartphones et des réseaux sociaux⁸⁶ » (Coscarelli 2016). À l'image d'autres artistes transnationaux de musique urbaine, et exemplifiant le recours stratégique aux métarécits dans la construction de leurs images publiques, des chanteurs comme J Balvin ou Bad Bunny sont en train d'avoir un impact sur la mode à travers le lancement de leurs propres lignes de vêtements et des collaborations avec de grandes marques. Leur image, colorée et avant-gardiste, casse souvent les codes du chic occidental tout en défiant les idées reçues sur l'esthétique latine. En ce sens, l'artiste colombien a exprimé son désir que « sur les podiums les plus

⁸⁴ « estamos demostrando que los latinos tenemos el poder de conectarnos con audiencias a nivel mundial sin tener que dejar atrás nuestra identidad. Esto es un logro para toda la comunidad latina ».

⁸⁵ « Quiero cambiar la manera en que se percibe a los latinos en todo el mundo. [...] Creo que la gente todavía no sabe lo geniales que somos. Cuando ves una película, siempre ponen al latino como villano o como alguien sin clase. No es así. Los latinos brillan como diamantes ».

⁸⁶ « está intentando atraer el centro de gravedad de la música pop hacia él; está reescribiendo las reglas de lo que significa ser una superestrella latina en una época de teléfonos inteligentes y redes sociales ».

sophistiqués de la mode parisienne ou londonienne il y ait un Latino assis au premier rang pour dire au monde que nous puisons également dans d'autres esthétiques⁸⁷ » (Univision 2018).

Ces artistes ont placé leurs vidéos musicales au centre de leurs efforts pour rénover les représentations et les imaginaires latino-américains. En témoignent des clips comme « Mi gente », qui construit son imaginaire autour de la vivacité et la diversité de Medellín, ville qui devient une métonymie de la modernité hybride et décomplexée de l'Amérique latine contemporaine :

Il y a une pluralité dans les visages des femmes et des hommes qui y figurent et il y a des paysages familiers pour le Colombien moyen : Medellín vu du ciel, des marchés pleins de fruits, des textiles *molas*, un terrain de mini-foot, des fêtes... En à peine trois minutes, Balvin rend visible une partie de notre identité visuelle créole, métisse et hétérogène. Les vêtements que porte l'artiste ne semblent pas détonner avec le reste de la vidéo : ils sont éclectiques, avec des designs accrocheurs et déjantés, unissant les contraires dans une harmonie attirante. [...] Le vidéoclip évoque un sentiment précis : Balvin nous rend fiers d'être d'ici⁸⁸. (Rosales 2018)

Avec un sens du style encore plus pointu, Bad Bunny est également en train redéfinir les codes de la musique urbaine latine. Le chanteur s'affiche avec de longs ongles manucurés et des tenues vestimentaires extravagantes et futuristes, en jouant sur une esthétique fluide qui emprunte librement aux codes traditionnels du masculin comme du féminin. Cela s'accompagne d'une lutte contre les stéréotypes du genre et en faveur de l'égalité de sexes qui est également présente dans ses paroles et ses représentations audiovisuelles. Dans le clip provocateur et coloriste de « Yo perreo sola », le chanteur

⁸⁷ « en las pasarelas más sofisticadas de la moda parisina o londinense haya un latino sentado en primera fila gritándole al mundo que nosotros también bebemos de otras estéticas ».

⁸⁸ « Hay pluralidad en los rostros de las mujeres y los hombres que lo protagonizan y aparecen paisajes comunes para el colombiano promedio: Medellín desde el aire, plazas de mercado llenas de frutas, tejidos de molas, una cancha de micro, fiestas... [E]n poco más de tres minutos, Balvin visibiliza parte de lo criollo, lo mestizo y lo heterogéneo de nuestra identidad visual. La vestimenta del artista no desentona con el video: ecléctica, mezclando contrarios que resultan llamativos y descoordinados en atractiva armonía. [...] [E]ste video musical evoca un sentir preciso: Balvin nos hace sentir orgullosos de ser de aquí ».

s'habille en *drag* pour explorer le sujet du harcèlement sexuel, en revendiquant la libre disposition de leur corps par les femmes : « *Te llama si te necesita / Pero por ahora está solita / Ella perrea sola* » (« Elle t'appellera si elle a besoin de toi / Mais pour l'instant elle est seule / Elle twerke seule »), tandis que « *Solo de mí* » est une dénonciation explicite des violences faites aux femmes. Le message de liberté et d'inclusivité que la musique et les vidéos de Bad Bunny véhiculent a fait de lui un symbole du changement des codes esthétiques et discursifs face à l'hyper-masculinité traditionnellement associée aux artistes de reggaeton :

Bad Bunny est devenu une icône, notamment dans la communauté queer et gay. Sur ce sujet, ses prises de position fermes contre la misogynie et l'homophobie dans son pays ont vraiment aidé à changer les mentalités. Discret, inclusif et gros bosseur, Bad Bunny offre une nouvelle image de la pop star, engagée et moderne. (Chapuis 2020)

Mais ces stars ne constituent que la face la plus visible de la nouvelle projection internationale de la musique latine, qui se trouve au meilleur moment de son histoire du point de vue de son impact commercial, social et culturel (Saavedra 2020). Ce phénomène, porté par le *streaming* et les transformations numériques de l'industrie musicale, ne peut pas se comprendre sans le rôle joué par les vidéoclips dans la rénovation de l'imaginaire latino-américain. Aussi bien par la flexibilisation de ses paramètres formels, ainsi que par les nouvelles pratiques de consommation musicale amenées par la transition de la télévision à Internet, le vidéoclip contemporain joue plus que jamais un rôle central dans la construction et la négociation des identités collectives. En ce sens, des plateformes comme YouTube permettent aux artistes latino-américains de devenir les producteurs de leurs propres images et les acteurs de leurs propres représentations. En élargissant les espaces d'expression, ces vidéoclips permettant à de nouvelles voix et de nouveaux récits d'être entendus par une audience globale.

Parallèlement à cette explosion commerciale, on assiste depuis le nouveau siècle on assiste à l'émergence des scènes musicales plus expérimentales et électroniques dans toute l'Amérique latine, qui abordent les rythmes autochtones dans une perspective contemporaine. Ce phénomène, qui précède la nouvelle explosion de la musique urbaine latine, mais qui a profité de la nouvelle visibilité apportée par les stars internationales du reggaeton et de la *trap* latine, trouve sa meilleure illustration dans la cumbia digitale

Partie III :

Les scènes de la cumbia et le folklore digital

1. LA CUMBIA, DE RYTHME RÉGIONAL À CADENCE PANAMÉRICAINNE

1.1. La cumbia, « *el sueño de Bolívar cumplido*⁸⁹ »

En novembre de 2017, le populaire groupe média *Vice*⁹⁰ a annoncé la création de son portail musical *Noisey en Español*, un site spécialisé qui avait pour objectif de centraliser les contenus destinés au monde hispanophone et de s'établir comme une référence du journalisme web dans la région (*Noisey en Español* 2017b). Pour son inauguration, le nouveau site a décidé de consacrer un espace monographique au genre musical qui, à ses yeux, représente le mieux le passé, le présent et le futur de l'Amérique latine : la cumbia.

Nous devons trouver une artère qui nous traverserait de la tête aux pieds : de notre folklore et de notre tradition à nos plus grandes ambitions de transformation : le futuriste, l'abstrait, l'absolument irrévérencieux. Une autoroute qui traverserait l'Amérique latine de Monterrey à la Patagonie. La cumbia. La langue nous unit, c'est vrai. Une histoire encore jeune et fraîche, turbulente et violente nous unit. Mais dans la moelle, la musique nous unit, et en elle, dans la mère de ses infinies variations, la cumbia nous unit. Mettez-lui l'attribut que vous voudrez : *santafesina*, *sampuesana*, *sabanera*, *villera*, *chicha*, *digital*, *electrónica* ou *tecnocumbia*. C'est de la cumbia, après tout. Dans ses incarnations et ses styles, dans ses variations et ses cadences, dans son caractère le plus ancestral et ses évolutions les plus avancées, la cumbia a été l'épine dorsale et transversale de notre continent. Et elle a également été présente comme un rythme qui représente la lutte et la

⁸⁹ « le rêve accompli de Bolívar ».

⁹⁰ Créé à Montréal en 1994, *Vice* est né comme « une petite publication sulfureuse et confidentielle », un magazine mensuel axé sur la culture urbaine, la photographie, l'art et la musique, ainsi que des reportages sur des sujets provocants et *underground*. Disponible gratuitement dans les cafés, boutiques et disquaires de la capitale québécoise, sa diffusion est vite devenue nationale, puis internationale, jusqu'à s'établir comme une référence pour « la jeunesse branchée du monde entier » (Renouard 2014).

résistance comme un rituel de catharsis à la douleur : celle de nos ancêtres, mais aussi la nôtre propre⁹¹. (Noisey en Español 2017b)

Cette description passionnée s'inscrit dans un discours de plus en plus répandu dans les dernières décennies, aussi bien dans les domaines académiques et journalistiques que parmi de nombreux artistes et acteurs de l'industrie musicale ; tous sont d'accord pour considérer le genre comme un élément central et définitoire de la culture latino-américaine. L'anthropologue Darío Blanco Arboleda (2018) définit la cumbia comme la matrice sonore d'Amérique latine ; pour d'autres auteurs, retracer l'histoire du genre, « c'est écrire l'histoire de tout un continent » (De Sutter 2017). La cumbia est devenue une sorte de mythe qui, si l'on en croit les propos de quelques-uns de ses plus ardents défenseurs, raviverait même le vieil espoir d'unification des peuples d'Amérique latine :

Elle est l'impératrice de l'Amérique, la concrétisation du rêve de Bolívar dans la réalité. Elle traverse toutes les cultures, elle unit et fait danser toute l'Amérique. Nous sommes à peu près un demi-milliard de personnes qui, en ce moment, sont unies par la cumbia⁹². (Ojaba 2017)

La propagation continentale de la cumbia constitue un phénomène remarquable, d'autant plus que celui-ci s'est produit sans l'appui médiatique de masse et le soutien financier d'une puissante industrie musicale dont ont bénéficié d'autres genres globaux comme la pop ou le rock anglo-saxons. À l'exception de la salsa — poussée notamment à ses débuts par le label new-yorkais Fania —, il est difficile de trouver une autre musique

⁹¹ « Teníamos que encontrar una arteria que nos atravesara de pies a cabeza: desde nuestro folclor y tradición hasta nuestras mayores ambiciones de transformación: lo futurista, lo abstracto, lo absolutamente irreverente. Una autopista que recorriera a América Latina de Monterrey a La Patagonia. La cumbia. Nos une el idioma, sí. Nos une una historia todavía joven y fresca, turbulenta y violenta. Pero en la médula nos une la música, y dentro de ella, en la madre de sus infinitas variaciones, nos une la cumbia. Pónganle el atributo que quieran: santafesina, sampuesana, sabanera, villera, chicha, digital, electrónica o tecnocumbia. Es cumbia, al fin y al cabo. En sus encarnaciones y estilos, en sus variaciones y cadencias, en su carácter más ancestral y sus evoluciones más avanzadas, la cumbia ha sido columna vertebral y transversal de nuestro continente. Y también ha estado presente como un ritmo que representa la lucha y la resistencia como un ritual de catarsis al dolor: al de nuestros antepasados, pero también al propio ».

⁹² « Es la emperatriz de América, es el sueño de Bolívar cumplido en la realidad, de una manera cabal, que atraviesa todas las culturas y une y hace que toda América esté bailando. Somos como quinientos millones de personas que en este momento se unen por la cumbia ».

latine ayant connu un succès semblable sur le continent, tout en développant autant de variations locales distinctives (Pacini Hernandez, 2010, p. 138-139). Cela s'explique partiellement par des raisons musicologiques et esthétiques ; sa flexibilité structurelle fait de la cumbia une expression musicale ouverte à toute sorte de transformations et réinterprétations par des musiciens aux horizons et sensibilités artistiques divers. Comme l'affirme Jace Clayton, la cumbia n'est pas « dogmatique » (Clayton 2008). La cellule rythmique qui constitue le marqueur sonore du genre, la cadence caractéristique donnée par le raclement régulier de la *güira*, le *guache* ou la *guacharaca*⁹³, est présente dans tous les types de cumbia, du plus traditionnel au plus moderne ; elle est même indispensable pour que la musique puisse être nommée ainsi. Comme le souligne Fernández L'Hoeste, c'est justement sur la base de ce noyau rythmique spécifique que la cumbia a pu admettre tant de variations stylistiques et de différentes configurations instrumentales, sans pour autant perdre son identité :

En termes musicaux, la cumbia peut être identifiée par sa structure rythmique. Au-delà des manières profondément différentes dont la cumbia a été jouée à travers le temps et l'espace, certaines très différentes des versions colombiennes du genre, il est possible d'entendre un battement commun qui résonne à travers les différents styles⁹⁴. (Fernández L'Hoeste 2011, p. 171)

Du point de vue sociologique, la cumbia a été décrite comme un genre « migrant » (Fernández L'Hoeste, Vila 2013) et « nomade » (Blanco Arboleda 2018) en raison de son étroite relation avec les déplacements démographiques à l'intérieur du continent, notamment l'arrivée des immigrants de provinces rurales vers les grandes villes latino-américaines dans la seconde moitié du XX^e siècle. Selon Blanco Arboleda, encore plus

⁹³ Ce sont, tous les trois, des instruments à percussion de la famille des idiophones, très courants dans la musique afro-caribéenne, dont le rôle rythmique est souvent interchangeable.

⁹⁴ « En términos musicales, la cumbia puede ser identificada a través de su estructura rítmica. Más allá de las formas profundamente diferentes en que la cumbia ha sido tocada a través del tiempo y el espacio, algunas muy distintas a las versiones colombianas del género; es posible escuchar un golpe común que repercute a través de los distintos estilos ».

remarquable est le fait qu'elle a trouvé des publics structurellement similaires partout où elle a pris racine, devenant la musique latino-américaine la plus écoutée et dansée par les classes populaires. Pour ces communautés, la cumbia a joué traditionnellement un rôle majeur dans la construction de leurs modes de vie et leurs affirmations et revendications identitaires :

Ce n'est certainement pas une coïncidence si, dans tous les pays, elle est dansée principalement par la classe populaire, et visiblement utilisée comme outil d'identité et d'union et comme mécanisme de protestation. [...] On ne peut pas nier le rapport avec les provinciaux qui viennent dans les villes et se les approprient. La cumbia se transforme ainsi en un véhicule qui leur permet de se déplacer dans les nouvelles géographies et de construire un sentiment d'appartenance, d'identité. Ce que le genre leur permet, c'est de s'enraciner, et dans certains cas, de s'autonomiser et de résister, face à des visions hégémoniques, développementalistes, racistes-classiques qui ne veulent pas les accueillir, car ils incarnent des valeurs et des esthétiques opposées⁹⁵. (Blanco Arboleda 2018, p. 17)

Cette généralisation est néanmoins contestable. S'il est vrai que la cumbia a été souvent une expression et une pratique culturelle associée aux classes populaires, l'histoire et l'évolution du genre montrent qu'elle peut traverser les classes sociales et porter une large variété de sens et d'imaginaires différents. En témoigne la récente revalorisation de la cumbia parmi les classes moyennes et aisées du continent, ainsi que l'inscription de la cumbia digitale dans les circuits des musiques électroniques globales. Dans les mots de Juan Sebastián Ochoa :

La « cumbia », comme tout autre concept, est une construction sociale. En ce sens, ce n'est pas une entité ontologique à découvrir, mais plutôt une création humaine en transformation et en négociation permanente. Loin d'être une musique qui aurait été

⁹⁵ « No puede ser una coincidencia que en todos los países sea bailada, principalmente por la clase popular, y utilizada marcadamente como herramienta identitaria y de unión y como mecanismo contestatario. [...] Es innegable la relación con los provincianos que llegan a las ciudades y se las apropian, convirtiéndola en un vehículo que les permite movilizarse dentro de las nuevas geografías y construir un sentido de pertenencia, de identidad. Lo que les permite el género es el arraigo, y en algunos casos, el empoderamiento y la resistencia, frente a visiones hegemónicas, desarrollistas, racista-clasistas, que no ven con buenos ojos su llegada, ya que ellos encarnan valores y estéticas contrapuestas ».

découverte une fois pour toutes, c'est plutôt une catégorie mutante qui se fait et se refait en permanence à travers des pratiques et des discours⁹⁶. (Ochoa 2016, p. 31)

C'est pourquoi, afin de saisir la complexité de ces processus, ainsi que les multiples transformations dont la cumbia a été l'objet au long de son évolution et ses circulations transnationales, il est nécessaire de retracer brièvement son histoire depuis ses origines et la région où le genre a vu le jour : la côte Caraïbe colombienne.

1.2. La tropicalisation de la Colombie et l'internationalisation de la cumbia

La région Caraïbe de la Colombie est le territoire le plus septentrional du pays. Il présente des caractéristiques historiques, géographiques et socio-économiques singulières. L'ethnomusicologue George List, l'un des pionniers dans l'étude des manifestations culturelles de cette région, a décrit la *música costeña*⁹⁷ comme une intégration syncrétique des influences des trois grands groupes ethniques de la population colombienne : les Amérindiens, les afrodescendants et les Espagnols (List 1983). Ce processus d'hybridation aurait commencé avec le débarquement des conquistadores au début du XVI^e siècle et se serait poursuivi avec l'arrivée des esclaves amenés de l'Afrique pour remplacer la main-d'œuvre indigène.

La ville de Cartagena de Indias, stratégiquement située au bord des Caraïbes et à proximité de l'embouchure du fleuve Magdalena, était et demeure le centre économique de la région. Fondée en 1533, Cartagena est vite devenue le premier port négrier de l'Amérique (Gutiérrez Azopardo 1987) ainsi que le lieu de départ des galions espagnols

⁹⁶ « La “cumbia”, como cualquier otro concepto, es una construcción social. En este sentido, no se trata de una entidad ontológica que hay que descubrir, sino más bien de una creación humana que está en permanente transformación y negociación. Lejos de ser una música que ha sido descubierta de una vez y para siempre, es más bien una categoría mutante que se hace y rehace permanentemente a través de las prácticas y los discursos ».

⁹⁷ Nom avec lequel se désignent les habitants des cinq départements de la Côte atlantique colombienne. Les *costeños* appartiennent à l'aire culturelle des Caraïbes, et son identité culturelle est en bonne partie construite en opposition à l'intérieur andin. Ses centres urbains les plus importants sont Barranquilla et Cartagena de Indias.

chargés de l'or des mines de l'intérieur du continent. Pourtant, ce n'est pas dans cette prospère ville portuaire que la cumbia est née, mais à quelques centaines de kilomètres en aval, dans les villages situés dans la vaste plaine marécageuse parcourue par le Magdalena, une région appelée la Depresión Momposina. Si l'origine géographique exacte n'est évidemment pas connue avec certitude, la modeste ville d'El Banco revendique fièrement son statut de « ville empire de la cumbia » et accueille chaque année depuis 1970 un festival national dédié au genre.

Entre les XVI^e et XVII^e siècles, cette région a vu l'apparition de nombreux *palenques*, des communautés clandestines fondées par des esclaves noirs échappés, baptisés « *cimarrones* » par les Espagnols à l'image du bétail fugitif. Les Marrons s'installaient dans des lieux écartés et difficiles d'accès pour se réfugier et pour échapper à l'autorité coloniale. Au fur et à mesure, les *palenques* sont devenus de vraies « communautés rebelles » dotées d'« une organisation religieuse et politique, des techniques agricoles et de construction, un art et une pharmacopée, bref une culture complète. La sécession marronne est l'aboutissement ultime d'une résistance culturelle à l'ordre esclavagiste » (Bona 2005, p. 37).

Outre l'autonomie politique, ces nouvelles communautés ont préservé certaines de leurs pratiques culturelles ancestrales, notamment des traditions musicales de l'Afrique subsaharienne, lieu d'origine de la plupart de ces anciens esclaves. Parmi ces musiques se trouve le genre connu comme *tambora*, une musique de tradition orale qui est arrivée jusqu'à nos jours, liée notamment à la fête de Noël. À la fois désignant une musique, une danse, un rythme et un instrument — comme il est courant dans les musiques traditionnelles latino-américaines —, la *tambora* est un genre essentiellement vocal et à structure cyclique qui revêt une forme responsoriale (Carbó Ronderos 2016). Les instruments de percussion y jouent pourtant un rôle essentiel, puisqu'ils

accompagnent les chants et procurent le rythme pour la danse. Du point de vue organologique, Leonardo D'Amico considère ce genre comme un antécédent direct de la cumbia, soulignant la continuité entre la configuration des *taboras* et les premiers ensembles de cumbia (2013, p. 30-31). Par un processus d'évolution instrumentale, la voix aurait été progressivement remplacée en tant qu'élément mélodique principal par des instruments à vent comme la *gaita* et la *caña de millo*, qui sont à l'origine des deux grandes familles dans la cumbia traditionnelle : les *conjuntos* de *gaiteros* et de *cañamilleros*, dont l'existence est connue au moins depuis le XIX^e siècle (Ochoa 2016).

L'origine de la *caña* (ou *flauta*) *de millo* reste controversée, avec des auteurs qui défendent son ascendance indigène et d'autres qui, comme List, adoptent une perspective africaniste. En revanche, la généalogie de la *gaita* ne semble pas soulever de doute : on trouve chez les communautés indigènes Koguis vivant depuis des siècles dans la Sierra Nevada de Santa Marta une sorte de flûte appelée *kuisi* qui est identique aux *gaitas* utilisées dans la cumbia (D'Amico 2013, p. 35). La configuration instrumentale des ensembles de cumbia traditionnels donnerait ainsi un reflet assez précis du processus d'hybridation des contributions africaines et indigènes, auquel s'ajouterait l'influence espagnole, présente dans les paroles des chansons ainsi que dans les vêtements portés par les danseurs. Cette notion a été notamment mise en avant dès les années 1960 par la chorégraphe colombienne Delia Zapata Olivella (1962), dont les recherches sur la cumbia ont eu une énorme influence sur la manière dont on pense le genre, bien que son approche ait ouvert la porte à son instrumentalisation à des fins idéologiques et politiques, comme nous le verrons par la suite.

En tout état de cause, bien que la cumbia puisse être considérée, dès ses origines, comme le résultat d'un mélange d'influences culturelles, le genre n'a pas arrêté pour autant de subir d'importantes transformations au fil du temps. Ainsi, à la fin du

XIX^e siècle, de nombreux ensembles ruraux ont commencé à adopter l'accordéon diatonique, qui avait été introduit par les immigrants allemands arrivés sur la côte colombienne. Cet instrument est devenu dès lors incontournable dans de nombreux ensembles de cumbia et du *vallenato*, genre d'origine paysanne où l'accordéon règne en maître.

Parallèlement, la propagation de groupes de cuivres dans la région a favorisé l'apparition de *bandas pelayeras*, un nouveau format instrumental qui allait exercer une énorme influence sur les développements de la cumbia. Tirant leur nom du village de San Pelayo, dans le département de Córdoba, les *bandas pelayeras* étaient des ensembles populaires qui utilisaient des instruments européens⁹⁸ — issus des fanfares militaires dirigées d'habitude par des étrangers ou des *criollos* — pour l'interprétation des musiques autochtones. Parmi d'autres genres, les *bandas pelayeras* se sont spécialisées dans l'interprétation de *porro*, un rythme très populaire apparenté à la cumbia, à tel point que les deux genres sont devenus entremêlés et fusionnés dans le répertoire de la *música costeña*.

Animateurs par excellence des festivités villageoises (Fernández L'Hoeste 2010, p. 150) ayant lieu en plein air, les *bandas pelayeras* avaient besoin d'une grande puissance sonore pour se faire entendre. De ce fait, elles ont commencé à privilégier le son perçant de la clarinette, assumant désormais le rôle d'instrument mélodique principal en substitution des traditionnelles *gaitas* et *flautas de millo*. En même temps, ces changements ont entraîné une transformation structurale beaucoup plus profonde. Comme le remarque Victoriano Valencia (1999), ces nouveaux instruments ont apporté toute l'histoire de la pratique musicale occidentale, imposant notamment le système tonal

⁹⁸ La configuration instrumentale de ces ensembles était conformée principalement par des trompettes, des clarinettes, des euphoniums, de la grosse caisse, de la caisse claire et des cymbales, et parfois aussi des trombones et des saxophones.

canonique dans l'interprétation de ces musiques. En effet, en comparant les répertoires des ensembles traditionnels de *gaiteros y cañamilleros* avec celles des *bandas pelayeras*, Juan Sebastián Ochoa a remarqué d'importantes différences du point de vue harmonique et mélodique qui permettent de constater une importante rupture. Pour l'auteur, ces différences ne répondent pas à un simple changement de format musical, mais constituent en fait « des musiques différentes provenant de la même macro-région (les Caraïbes colombiennes) et qui partagent un certain sens rythmique, un certain air, un certain goût⁹⁹ » (Ochoa, 2016, p. 43). Ces éléments rythmiques communs sont le tempo modéré, la métrique binaire avec subdivision binaire (2/4), et l'accentuation permanente du contretemps (p. 34).

L'étape suivante dans l'évolution du genre a été marquée par l'adaptation pour orchestre des *cumbias* et *porros* qui constituaient le répertoire principal des *bandas pelayeras*. Ce phénomène a atteint son apogée au cours des années 1940 et 1950, grâce notamment à des chefs d'orchestre comme Lucho Bermúdez ou Pacho Galán. Chez ces deux artistes, qui ont joué un rôle central dans la popularisation de la *música costeña*, on retrouvait à la fois l'expérience au sein des *bandas pelayeras* — dont tous les deux avaient fait partie dans leur jeunesse — et l'ouverture vers les nouvelles tendances musicales arrivant à travers le port de Barranquilla. Ces orchestres de danse offraient une version stylisée et modernisée des genres *costeños*, avec des arrangements qui rendaient les mélodies traditionnelles facilement reconnaissables pour le grand public (Fernández L'Hoeste 2011, p. 71). Avec une attitude ouverte et cosmopolite envers les influences musicales étrangères, ces ensembles étaient à mi-chemin entre les *big bands* à la Benny Goodman — notamment en raison du rôle central de la clarinette — et les grands

⁹⁹ « músicas diferentes que provienen de una misma macro región (el Caribe colombiano) y comparten cierto sentido rítmico, cierto aire, cierto sabor ».

orchestres cubains de Beny Moré et Pérez Prado, qui combinaient une rythmique « chaude » et dansante avec des arrangements sophistiqués. Ces orchestres ont ainsi réussi à transformer pour la première fois le répertoire *costeño*, jusqu'alors exclusif de la culture rurale afro-colombienne, en une musique adaptée aux goûts esthétiques des classes moyennes urbaines de l'intérieur du pays (D'Amico 2013, p. 38). La cumbia s'est ainsi fait accepter progressivement jusqu'à devenir un genre incontournable aussi bien à la maison — via la radio et les disques — que dans les clubs sociaux des grandes villes du pays, comme Bogotá ou Medellín, où elle s'est constituée comme une danse de salon.

En fait, le succès de la cumbia a été tel qu'elle a commencé à supplanter le *bambuco*, le genre andin qui jusqu'alors était considéré comme le plus représentatif de la musique traditionnelle colombienne. Bien au-delà d'un simple changement de goût, la consolidation de la musique *costeña* comme nouvelle « musique nationale » colombienne dans les années 1950 a entraîné une véritable reconfiguration identitaire que Peter Wade appelle la « tropicalisation » du pays :

La Colombie n'était plus représentée, ni dans son pays ni à l'étranger, par un style associé à l'intérieur andin, centre de pouvoir, de richesse et de « civilisation » ; elle était désormais représentée par la musique tropicale de la région des Caraïbes, considérée comme pauvre, arriérée, « chaude » (climatique, sexuelle et musicalement) et « noire » (du moins par association, même si de nombreux musiciens des bandes, même ceux qui étaient des *costeños*, étaient blancs ou métis de peau claire)¹⁰⁰. (Wade 1998, p. 9).

Il faut cependant souligner que c'est cette cumbia orchestrale et « blanchie » — c'est-à-dire, réinterprétée en une forme stylisée pour la rendre plus accessible esthétiquement et plus acceptable socialement aux publics urbains — qui est devenue la

¹⁰⁰ « Colombia was no longer represented either at home or abroad by a style associated with the Andean interior, centre of power, wealth and “civilisation”; it was now represented by tropical music from the Caribbean coastal region, seen as poor, backward, “hot” (climatically, sexually and musically) and “black” (at least by association, even if many of the musicians in the dance bands, even the Costeño ones, were whites or light-coloured mestizo) ».

représentante de la culture populaire colombienne, une fois expurgée des résonances africaines les plus fortes. En revanche, la cumbia folklorique jouée par les populations afrocolombiennes de la côte atlantique est restée largement marginale pendant des décennies.

C'est également à cette époque que commence le rayonnement international de la cumbia. Afin de faciliter sa commercialisation, les cumbias, *porros* et autres styles *costeños* ont été progressivement subsumés sous le terme générique de « *música tropical* », l'étiquette commerciale avec laquelle ces répertoires étaient exportés en dehors du pays (D'Amico 2013, p. 39). La *música costeña* colombienne a joui d'une renommée internationale depuis les années 1940, grâce au succès des tournées internationales des orchestres d'Efraín Orozco, Pacho Galán ou encore Lucho Bermúdez, qui s'est même produit dans les principales villes des États-Unis. De même, des orchestres cubains, mexicains ou vénézuéliens jouaient et enregistraient aussi des versions de musique *costeña* (Wade 2002, p. 223), alimentant davantage le désir du public pour les sonorités « tropicales » venant de la Colombie.

Dans les années 1950 et 1960, avec la consolidation de l'industrie discographique colombienne, les maisons de disques ont commencé à jouer un rôle de plus en plus important dans la diffusion internationale de la *música tropical*. Si les premiers labels, tels que le légendaire Discos Fuentes — fondé en 1934 et toujours actif — ou Discos Tropical étaient initialement basés sur la région Caraïbe, c'est pourtant la ville de Medellín qui a fini par s'établir comme la capitale de l'industrie musicale colombienne, faisant preuve du célèbre esprit entrepreneurial des *paisas*¹⁰¹. La centralisation de

¹⁰¹ « *Paisa* » est le surnom donné aux habitants du département d'Antioquia, la région andine située dans le nord-ouest de Colombie. Sa capitale, Medellín, l'un des moteurs économiques et industriels pays, s'est développé depuis le XIX^e siècle, « à la suite d'initiatives dues aux entrepreneurs locaux et par formation de capital, plutôt que par le biais de franchises ou d'investissements américains ». Les *paisas* sont en outre « unis par une idéologie reposant sur un chauvinisme régional tenace : les conservateurs, durs au labeur,

l'industrie discographique à Medellín a entraîné en outre de nouvelles transformations dans le développement musical de la cumbia et les genres *costeños*, privilégiant désormais les préférences esthétiques des *paisas* urbains et du public international. Poursuivant la stylisation entamée par les grands orchestres, dans les années 1960 s'impose une nouvelle génération de musiciens urbains avec une attitude encore plus irrévérencieuse envers la tradition. Loin de toute entreprise de récupération de l'héritage culturel, ces artistes développaient une version très libre de la cumbia, produit de l'expérimentation et la modernisation des rythmes dansants afrocolombiennes, en incorporant de surcroît des influences anglo-saxonnes tels que le rock & roll ou le twist, au grand scandale des défenseurs de la pureté folklorique :

L'utilisation d'instruments électriques et de percussions non folkloriques, la simplification des pulsations rythmiques, le peu d'élaboration dans les paroles et, surtout, la manière hérétique de s'approprier les répertoires classiques ont épuisé la tolérance envers cet assaut juvénile qui, comme si cela ne suffisait pas, a osé baptiser tous les projets du groupe de noms anglais : *Los Teen Agers, Los Falcons, Los Black Stars, Los Golden Boys...* ¹⁰². (Parra Valencia 2017, p. 82)

Sur le plan rythmique, ces groupes tendaient à réduire la présence d'instruments de percussion et à simplifier encore plus les polyrythmies d'origine africaine jusqu'à les réduire à une cadence régulière et dandinante, avec le *guiro* métallique (ou *guira*) souvent remplaçant le *guache* et les *maracas*¹⁰³ pour marquer le tempo. Le raclement monotone et répétitif produit par cet instrument a donné par ailleurs lieu à l'onomatopée « *chuchu-chucu* », terme péjoratif inventé par ses détracteurs pour désigner ce nouveau style

catholiques et à la peau claire, se définissent par contraste avec les indigènes et les Afro-Colombiens du sud, "paresseux" et peu disciplinés » (Hylton 2015, p. 118).

¹⁰² « El uso de instrumentos eléctricos y de percusiones no folclóricas, la simplificación de los pulsos rítmicos, la poca elaboración en las letras y, sobre todo, la herética manera de apropiarse de repertorios clásicos, colmaron cualquier tipo de tolerancia ante esta embestida juvenil que, por si fuera poco, osó bautizar todos los proyectos grupales con nombres en inglés: *Los Teen Agers, Los Falcons, Los Black Stars, Los Golden Boys...* ».

¹⁰³ Ce sont, tous les trois, des instruments de percussion de la famille des idiophones, très fréquents dans la musique afro-caribéenne, dont le rôle rythmique est souvent interchangeable.

commercial de cumbia poussé par des labels *paisas* comme Discos Fuentes. Le *chucu-chucu* est ainsi devenu l'une des premières expressions de la culture de masse émergente en Colombie, ainsi qu'un phénomène lié à l'essor de l'industrie du spectacle dans un contexte de rapide urbanisation et modernisation du pays.

La controverse autour du *chucu-chucu* s'inscrivait par ailleurs dans un contexte de rivalités régionales, tant commerciales qu'identitaires, entre les villes de Medellín et de Cali, une lutte symbolique entre deux villes cherchant une légitimité idéologique à travers leur développement économique (Parra Valencia 2017, p. 15). Notamment à Cali, la grande métropole économique et culturelle du Sud-ouest colombien, les nouvelles générations étaient fédérées autour de la salsa comme expression identitaire. En contraste avec les productions promues par la puissante industrie discographique de Medellín, considérées comme banales et bourgeoises, la salsa à Cali était une musique populaire perçue comme une forme d'affirmation anti-hégémonique :

Parmi les critiques les plus féroces du « *chucu-chucu* » figuraient les jeunes *salseros* urbains, pour qui la salsa était plus sophistiquée en termes musicaux ainsi que plus viscérale, plus dure et plus rebelle en raison de ses paroles et de ses liens avec la classe ouvrière urbaine. Tout cela était important dans le contexte du radicalisme de gauche des années 60, qui a eu beaucoup d'influence sur la jeunesse de la classe moyenne urbaine¹⁰⁴. (Wade 2002, p. 218)

Malgré tout, c'est bien le *chucu-chucu* qui a fini par fournir le modèle stylistique pour la cumbia qui commençait à se répandre massivement à l'international, et ces répertoires considérés comme étant sans intérêt par les puristes seront paradoxalement assumés en dehors du pays comme une manifestation d'authentique cumbia colombienne (Parra Valencia 2017, p. 102). Cette simplicité musicale s'est avérée par ailleurs son plus

¹⁰⁴ « Entre los críticos más acérrimos del “chucu-chucu” estaban los salseros urbanos jóvenes, para quienes la salsa era más sofisticada en términos musicales, y más visceral, más dura y rebelde en virtud de sus letras y sus conexiones con la clase obrera urbana, todo lo cual era importante en el contexto del radicalismo izquierdista de los años 60, que tenía mucha influencia entre los jóvenes de la clase media urbana ».

grand atout et l'un des facteurs déterminants de son succès continental, puisqu'elle permettait aux acteurs locaux de s'appropriier le genre et d'y ajouter leurs propres éléments vernaculaires :

La cumbia a fourni une base idéale pour l'expérimentation, car elle pouvait être facilement imitée et même modifiée par des groupes locaux des deux Amériques. C'est ainsi qu'un manque apparent de complexité musicale est devenu la clé de la capacité de la cumbia à se déplacer géographiquement et à changer de forme¹⁰⁵. (Fernández L'Hoeste 2011, p. 172)

En outre, malgré la perte d'une bonne partie des caractéristiques musicales les plus liées à ses racines afrocolombiennes, le *chucu-chucu* est parvenu à maintenir son association avec l'imaginaire de la négritude, l'exotisme et l'esprit festif des Caraïbes (Pacini Hernandez 2010, p. 120). Notamment en Argentine, Pérou et Mexique, les trois pays où le genre a bénéficié d'un plus grand ancrage, c'est précisément l'association de la cumbia avec les tropiques et ses connotations qui l'a rendue si attrayante, bien que de manières très différentes (Fernández L'Hoeste 2011, p. 173). Les multiples incarnations de la cumbia dans ces pays, ainsi que les reconfigurations des discours et imaginaires attachés au genre seront développés plus en détail dans la section suivante.

Paradoxalement, au fur et à mesure que la cumbia s'internationalisait, sa popularité en Colombie s'est progressivement étiolée au cours des décennies suivantes. En modernisant les codes de la musique *costeña*, le *chucu-chucu* avait élargi énormément le public de la cumbia, mais sa vocation ouvertement commerciale lui avait ôté en revanche la possibilité d'être vu comme une expression populaire « authentique ». En ce sens, la cumbia « en était venue à représenter la fausseté, les paillettes superficielles, les

¹⁰⁵ « La cumbia proveyó una base ideal para la experimentación, y pudo ser fácilmente imitada y aun modificada por bandas locales en ambas Américas. De esta manera, una aparente falta de complejidad musical se convirtió en la clave de la habilidad de la cumbia para moverse geográficamente y cambiar de forma ».

déchets commercialisés de la modernité, un genre vulgaire au sens de faux et bourgeois, plutôt qu'authentique et plébéien¹⁰⁶ » (Wade 2002, p. 237).

Ainsi, au long des années 1980 et 1990, un nouveau genre *costeño*, le *vallenato*, est venu remplacer la cumbia comme expression musicale nationale par excellence (Fernández L'Hoeste 2005, p. 73), notamment à partir de l'immense succès de Carlos Vives avec son album *Clásicos de la provincia*, publié en 1993. Composé de reprises de morceaux de *vallenato* classique, le disque se démarquait pourtant de l'esthétique sonore et visuelle de ce genre d'origine paysan. En introduisant des guitares et des basses électriques, Vives se rapprochait des coordonnées de la pop et du rock anglo-saxons ; en même temps, l'album récupérait des rythmes et des instruments de la cumbia traditionnelle, tels que la *gaita* et le *llamador*¹⁰⁷. Avec cette double démarche, il est parvenu à « la transnationalisation d'un genre éminemment provincial [...] en mettant l'accent sur l'ancêtre et en incorporant en même temps des nuances de modernité¹⁰⁸ » (Fernández L'Hoeste 2005, p. 73).

Comme dans le cas de la cumbia, avant de devenir une musique acceptable par les classes moyennes et aisées de l'intérieur andin, le *vallenato* a dû être expurgé de ses éléments africains les plus saillants. Ainsi, Vives a minimisé les racines populaires et africaines du genre tout en mettant en avant les influences indigènes, qui étaient plus acceptables socialement et donc offraient plus de perspectives commerciales (Blanco Arboleda 2005, p. 179). Ainsi, dans ce nouveau blanchiment de la *música costeña*, Vives est parvenu à éviter les réactions négatives internes que la cumbia avait suscitées auparavant :

¹⁰⁶ « Llegó a representar la falsedad, el brillo superficial, la basura comercializada de la modernidad, vulgar en un sentido postizo y burgués, antes que auténtico y plebeyo ».

¹⁰⁷ Dans les ensembles de cumbia folklorique, le *llamador* est le tambour qui marque le contretemps.

¹⁰⁸ « la transnacionalización de un género eminentemente provincial [...] enfatizando el ancestro e incorporando matices de modernidad de manera simultánea ».

Contrairement à la cumbia, dont l'acceptation a dégénéré en *chucu chucu* au niveau national et a et a donné lieu à des modalités diverses formes dans toute l'Amérique latine [...], le *vallenato* a été accepté sans susciter le rejet de la société andine, qui se réjouissait de la consécration d'une tradition nationale de préférence métisse, dépourvue de connotations africaines¹⁰⁹ (Fernández L'Hoeste 2005, p. 74)

Carlos Vives a fait l'objet d'un consensus sans précédent dans la société colombienne. Il est devenu un symbole d'unité dans un pays qui, d'après la nouvelle Constitution de 1991, se redéfinissait comme une nation pluriethnique et multiculturelle, en accordant des droits spécifiques aux communautés noires et indigènes. En même temps, ce nouveau cadre légal et discursif officialisait le mythe du métissage harmonieux de races, dit de « démocratie raciale », privilégié par les élites de l'intérieur. Selon ce discours, le pays serait à l'abri du racisme, puisqu'en Colombie, contrairement à d'autres pays comme l'Afrique du Sud ou les États-Unis, « toutes les races et les cultures ont été à jamais mélangées dans une heureuse synthèse. Après tout, nous dansons tous la salsa, le merengue ou la *champeta* et nous idolâtrons l'équipe nationale noire de la Colombie¹¹⁰ » (Rodríguez Garavito et al. 2009, p. 6). Or, cette conception développée par des élites politiques et intellectuelles du pays et devenue l'une des croyances fondatrices de l'identité nationale coexiste avec — et tend à renfoncer — « la subordination sociale ou la disparition virtuelle des descendants des Africains » (Hasenbalg 1997, p. 27).

À la suite des transformations entreprises par Carlos Vives, le *vallenato* est devenu l'expression musicale qui mieux incarnait et légitimait ce nouveau projet nationaliste de construction de l'identité colombienne. Si le *chucu-chucu* avait déjà laissé entrevoir cette possibilité, il était perçu comme un produit *paisa* et consommé avant tout à l'intérieur du

¹⁰⁹ « A diferencia de la cumbia, cuya aceptación degeneró en *chucu chucu* a nivel nacional y en modalidades diversas a todo lo amplio de Latinoamérica [...], el vallenato consiguió aceptación sin despertar el rechazo de sociedad andina, complacida con la aclamación de una tradición nacional preferentemente mestiza, desembarazada de síntomas de africanía ».

¹¹⁰ « todas las razas y culturas se fundieron para siempre en una síntesis feliz. Al fin y al cabo, todos bailamos salsa, merengue o champeta e idolatramos a la negra selección Colombia ».

pays. En revanche, dans ce contexte de redéfinition du projet nationale, Vives a réussi à transformer la *música costeña*, par le biais du *vallenato*, en une musique véritablement massive :

Il le rend acceptable pour un pays qui a encore du mal à s'accepter dans sa pluralité et ses traditions populaires. Grâce à lui, il est *totalmente* accepté à la fois verticalement, en traversant les classes sociales de haut en bas, et horizontalement, en élargissant formidablement la masse réceptrice¹¹¹. (Blanco Arboleda 2005, p. 179)

La musique de Carlos Vives marque par ailleurs un tournant pour l'industrie colombienne. Elle concrétise la possibilité de produire une musique à la fois de masse et liée aux traditions folkloriques, capable de séduire un public jeune et citadin ainsi que les classes moyennes traditionnellement attirées par la salsa et la musique anglo-saxonne, y compris des intellectuels sceptiques à l'égard du *vallenato* (Wade 2002, p. 278-280). Parmi les facteurs qui expliquent ce succès populaire inégalé, on ne saurait négliger l'importance de l'image moderne, urbaine et branchée du chanteur, qui le distinguait des *vallenateros* traditionnels. En fait, avant d'atteindre le succès avec *Clásicos de la provincia*, Vives était déjà un visage familier en raison de sa participation à plusieurs *telenovelas* dans les années 1980 et 1990 : « il est *blanc*, star de la télévision, élu plusieurs fois l'homme le plus sexy de Colombie, ex-mari d'une actrice très connue, *ex-rocker* qui maintient son image de cheveux longs, t-shirt et jeans¹¹² ». (Blanco Arboleda 2005, p. 179)

En même temps, Carlos Vives a contribué à faire revivre l'intérêt par la cumbia parmi les nouvelles générations, non pas uniquement avec l'incorporation stratégique de certains éléments du genre, mais aussi par un discours qui la revendique comme une sorte

¹¹¹ « lo hace aceptable a un país al que aún le cuesta aceptarse desde su pluralidad y sus tradiciones populares. [...] [G]racias a él se acepta *totalmente* tanto en lo vertical, atravesando de arriba abajo las clases sociales, como en lo horizontal, ampliando increíblemente la masa receptora ».

¹¹² « es *blanco*, estrella de la televisión, elegido varias veces el hombre más atractivo de Colombia, ex esposo de una actriz muy importante, *ex rockero* que mantiene su imagen de pelo largo, camiseta y jeans ».

d'ancêtre mythique de toute la musique colombienne. En ce sens, Vives fait écho aux théories de List ou de Zapata Olivella sur l'origine tri-ethnique de la cumbia colombienne, mettant toutefois en avant l'importance de la contribution indigène :

Étant donné que la nation colombienne a été construite discursivement comme une dichotomie entre la région des Caraïbes et l'intérieur du pays, la Magdalena a eu pendant des siècles le rôle fondamental d'être le moyen de communication entre les deux espaces, et Vives utilise cette relation entre la cumbia et le fleuve pour relier les Caraïbes et les Andes. Pour Carlos, la cumbia a quelque chose d'andin et d'indigène qui la distingue des autres musiques des Caraïbes, et il pense que cette condition a contribué à ce qu'elle soit adoptée comme sienne dans d'autres cultures d'Amérique latine¹¹³. (Sevilla et al. 2014)

Si cette notion de la cumbia comme ancêtre et archétype de toute la musique colombienne relève, comme l'affirme Ochoa (2016), de l'invention d'une tradition plutôt que d'une démarche historique rigoureuse, il s'agit néanmoins d'une idée répandue parmi les jeunes artistes engagés dans la modernisation des musiques autochtones, notamment dans les grandes villes comme Bogotá ou Medellín. En outre, ce discours autour de la cumbia s'est cristallisé grâce à l'inscription des musiques traditionnelles des Caraïbes dans les circuits internationaux des musiques du monde, ainsi qu'au récent engouement des DJs européens et nord-américains pour les vieux enregistrements de musique tropicale de l'industrie colombienne des années 1950 et 1960.

Depuis le nouveau siècle, est apparue en Colombie une nouvelle génération de jeunes musiciens qui s'intéressent à la réélaboration et à la modernisation des musiques populaires et traditionnelles, en fusionnant des éléments autochtones avec des genres anglo-saxons comme la pop, le rock, le jazz et l'électronique. Ce mouvement, qui a

¹¹³ « Dado que la nación colombiana se ha construido discursivamente como una dicotomía entre la región Caribe y el interior del país, el Magdalena tuvo durante siglos el rol fundamental de ser el medio de comunicación entre ambos espacios, y Vives se sirve de esa relación entre la cumbia y el río para conectar lo Caribe y lo andino. Para Carlos, la cumbia tiene algo andinoso e indígena que la hace diferente a otras músicas del Caribe, y cree que esa condición ha favorecido que sea adoptada como propia en otras culturas latinoamericanas ».

reçu le nom de Nuevas Músicas Colombianas (NMC) peut être considéré comme l'héritier conceptuel (Sevilla et al. 2014) de la démarche de Carlos Vives, même si les productions de ces artistes sont souvent plus expérimentales et se démarquent par une volonté —au moins initiale— d'indépendance artistique plutôt que de succès commercial massif. Comme l'affirment les *medellinenses* Puerto Candelaria, l'un des plus jeunes groupes associés à ce mouvement, « nous sommes les enfants laids de Carlos Vives¹¹⁴ » (Villamizar Dusan 2018).

Tout comme Frente Cumbiera, Ondatrópica ou encore Meridian Brothers, Puerto Candelaria sont en train de revitaliser les sonorités et les imaginaires de la cumbia et de la mettre au goût d'un public urbain et branché. Issus des milieux universitaires et souvent avec une formation musicale académique, ces musiciens s'approchent du genre avec une attitude à mi-chemin entre l'hommage et l'irrévérence (Santamaría-Delgado 2007, p. 17). En outre, leur musique est fréquemment accompagnée d'une esthétique décalée et d'un discours qui s'inspire du surréalisme et de l'humour absurde pour critiquer la culture officielle colombienne. Dans le cas de Puerto Candelaria, qui décrit sa musique comme « cumbia *underground* » ou encore « *chucu-chucu* progressif », le groupe a commencé en jouant du jazz pour se rapprocher par la suite de la *música tropical* et de l'esthétique des classes populaires, tout en portant un regard satirique sur la société colombienne contemporaine.

¹¹⁴ « Somos los hijos feos de Carlos Vives ».

1.3. Trajectoires et évolutions de la cumbia en Argentine, Pérou et Mexique

1.3.1. *La cumbia villera et la vengeance de « los negros »*

Les origines de la cumbia en Argentine peuvent être retracées à la fin des années 1930, quand le musicien colombien Efraín Orozco débarque à Buenos Aires avec son orchestre après avoir tourné à travers le continent. Il s’y établit pendant dix-huit ans, où sa musique est accueillie avec enthousiasme, et c’est là aussi où il change le nom de sa formation à Orquesta de las Américas, afin de donner à son *big band* une connotation internationale, en consonance avec l’environnement multiculturel et d’échange musical qui régnait à l’époque dans la capitale argentine, notamment concernant les musiques issues des Caraïbes (Blanco Arboleda 2018, p. 81).

Dans les décennies suivantes, des variétés locales de *música tropical* ont commencé à émerger, influencées à son tour par des rythmes autochtones, tant folkloriques, comme le *chamamé*, que modernes, comme le *cuarteto* de la région de Córdoba. Dans les années 1960, avec l’installation en Argentine du groupe colombien El Cuarteto Imperial, ainsi que l’apparition de la formation locale Los Wawancó — considéré comme le groupe fondateur de la cumbia argentine —, le genre gagne en visibilité et en popularité. Comme Alabarces & Silba le soulignent, la cumbia s’est consolidée rapidement comme le genre le plus populaire du pays, non seulement du point de sa consommation massive, mais aussi de sa connotation de classe (Alabarces, Silba 2014, p. 52).

À la fin des années 1980, la cumbia était devenue le genre de prédilection dans les *bailantas*, les bals populaires qui constituent les lieux de rassemblement de la population des banlieues de Buenos Aires, et les ventes des enregistrements de cumbia ne cessaient d’augmenter, même dans un contexte de forte inflation monétaire (Fernández L’Hoeste

2011, p. 185-186). En même temps, les élites dominantes ont commencé à stigmatiser la cumbia comme une « musique de Noirs », une expression péjorative et pourtant équivoque qui témoigne des complexes dynamiques raciales et de classe de la société argentine, marquée par une rigide stratification :

L'ethnisation de la différence de classes locale conduit à l'assimilation de la cumbia comme *música de negros*, sans que cela implique une référence à son origine afro-américaine, mais, au contraire, la démonstration de la manière dont les classes dominantes racialisent leur discrimination de classe¹¹⁵. (Alabarces, Silba 2014, p. 54).

Si, tout au long les années 1990, le style de cumbia le plus populaire dans les *bailantas* était la *cumbia romántica*, une musique marquée par les paroles d'amour stéréotypées et les sonorités commerciales, au tournant du siècle, dans le contexte de l'énorme crise économique, politique et sociale survenue en Argentine, la cumbia a subi une nouvelle transformation avec l'émergence de la *cumbia villera*. C'était un style musical en accord avec un pays dévasté par le chômage, la dislocation des services sociaux et l'incertitude quant à l'avenir, et quelques jeunes des quartiers défavorisés se sont mis à faire une description crue et percutante de sa réalité quotidienne (Alabarces, Silba 2014, p. 65). Son nom était éloquent : la *cumbia villera* faisait référence aux bidonvilles — appelés *villas miseria* — qui depuis les années 1930 s'étaient progressivement établis dans les grandes villes argentines, et dont la population avait explosé dans les dernières décennies du fait de la crise et du flux migratoire des pays voisins. Dans l'agglomération urbaine de Buenos Aires, la population des villas a quintuplé de 1991 à 2017, jusqu'à arriver aux 250 000 habitants, soit huit pour cent du total de la capitale argentine (Centenera 2017).

¹¹⁵ « La etnificación de la diferencia de clases locales iguala la afirmación a la cumbia como *música de negros*, sin que esto implique una referencia a su origen afro-americano sino, por el contrario, la exhibición del modo en que las clases dominantes racializan su discriminación de clase ».

Cette nouvelle cumbia, représentée par des groupes tels que Damas Gratis ou Pibes Chorros, a entraîné une profonde rupture avec les précédentes incarnations du genre en Argentine. Musicalement, la *cumbia villera* introduisait les synthétiseurs comme instruments mélodiques en lieu et place des instruments à vent ou des accordéons des ensembles traditionnels. L'utilisation de ces instruments électroniques jouait par ailleurs un rôle essentiel dans les codes esthétiques de la *cumbia villera*, qui embrassait volontiers le kitsch et l'artificiel comme partie intégrante de son image publique et de sa mise en scène (Del Río 2016). Le *keytar*¹¹⁶ est devenu l'instrument fétiche du genre aussi bien sur le plan sonore qu'esthétique, comme en témoignent les nombreuses références sur les pochettes des albums et dans les vidéoclips. Tous ces éléments faisaient partie d'un discours d'affirmation et de revendication des modes de vie et des codes culturels des jeunes marginalisés :

Dans les années 1990, être *villero* [...] signifiait être stigmatisé, inférieur aux autres et incapable de progresser. Et quand on vit avec ça, on l'exploite. Des maillots de foot, des chapeaux bob, des tatouages, des sweats Adidas, des tresses, de l'attitude de rue, des tribunes populaires des stades, des joints, des lunettes Oakley, du vin en bricks, des mecs, des *pibes* et des *minas*, tout cela a donné naissance à la *cumbia villera*. C'est une fête interminable de revendication de la rue et de tout ce qu'elle représente, de son danger implacable à son pouvoir incommensurable d'accueillir quiconque la cherche. Les *pibes* la dansent, et les *pibas* la dansent aussi, parce qu'elle est honnête et parle de ce qui se passe dans les *villas*. Tout le monde saute et met les mains en l'air pour encourager le groupe comme si c'était un match de foot, au son de la batterie électronique, des keytars et des synthétiseurs qui sonnent plutôt comme un clavier emprunté¹¹⁷. (Medellín 2017)

¹¹⁶ Le *keytar* est un clavier électronique léger qui se porte autour du cou comme une guitare, permettant une grande liberté de mouvement sur scène. Son nom dérive de la contraction des mots *keyboard* (clavier) et *guitar*. Instrumente culte des années 1980, il a été popularisé par des artistes comme Devo, Jean Michel Jarre ou Herbie Hancock.

¹¹⁷ « Durante la década de los 90, ser villero [...] significaba ser estigmatizado, inferior que los demás e incapaz de progresar. Y cuando se vive con eso, de seguro se explota. Entre las remeras futboleras, los gorros pescadores, los tatuajes, las sudaderas adidas [sic], las trenzas, la actitud callejera, el aguante en la tribuna popular de los estadios, el porro, las gafas Oakley, el vino de caja, los pibes, las minas y el sexo nace la cumbia villera. Ella es la fiesta interminable por la reivindicación de la calle y todo lo que ella representa, desde su implacable peligro hasta su incommensurable poder de acoger a quien sea que la busque. Los pibes la bailan, y las pibas también porque es honesta y habla de eso que pasa en las villas.

Tout comme le hip-hop aux États-Unis, dont la *cumbia villera* a tiré une partie de son esthétique et de son imaginaire (Allochis 2014), le genre a été largement critiqué pour sa glorification de la délinquance et de la drogue, ainsi que pour son sexisme. Néanmoins, comme le souligne Jorge Miceli, les paroles de la *cumbia villera* ne relevaient pas toujours de l'apologie, mais également de la revendication et la critique (Alcaraz 2014). La *cumbia villera* parlait franchement de sujets auparavant tabous comme la pauvreté, le sexe, le chômage ou la drogue dans un langage qui s'adressait directement à la classe politique et dénonçait la corruption (Fernández L'Hoeste 2011, p. 188). De surcroît, en alliant politique et danse, le genre rompait avec la tradition du mouvement de la *Nueva Canción* latino-américaine, qui avait toujours gardé complètement séparées ces deux pratiques culturelles (p. 188). Aussi bien du point de vue éthique qu'esthétique, la perception négative de la *cumbia villera* découlait d'une multiplicité de facteurs sociologiques :

D'une part, dans le jugement esthétique négatif, il y a un fort rejet de la simplicité rythmique et de la répétition de certains contenus dans ses paroles. Sur le plan esthétique, elle est doublement discriminée pour son appartenance à un genre longtemps méprisé, comme la cumbia. La sincérité et la crudité défient à la fois le bon sens élitiste et ce qu'il est considéré comme « progressiste » ou de gauche. Ceux qui apprécient le langage soutenu la critiquent pour sa vulgarité, tandis que ceux qui cherchent dans la musique populaire un discours de libération sociale la censurent comme étant conservatrice et aliénante¹¹⁸. (Alcaraz 2014)

Alabarces & Silva se situent dans la même ligne quand ils affirment qu'en s'éloignant du discours politique traditionnel, la *cumbia villera* s'avérait une musique

Todos saltan y agitan su mano alentando a la banda al mejor estilo futbolero, al son de la batería electrónica, las keytars y los sintetizadores que suenan más como a organeta prestada ».

¹¹⁸ « Por un lado, en el juicio estético negativo hay un fuerte rechazo de la simplicidad rítmica y de la repetición de algunos contenidos en sus letras. En términos estéticos, está doblemente discriminada por pertenecer a un género que atravesó una larga historia de desprecio, como lo es la cumbia. El sinceramiento y la crudeza interpelan tanto al sentido común elitista como a aquel que consideramos “progresista” o de izquierda. Quienes aprecian el lenguaje culto la critican por vulgar, pero quienes buscan en la música popular un discurso de liberación social la censuran por conservadora y alienante ».

perturbatrice (2014, p. 71) aussi bien pour les intellectuels progressistes que pour les secteurs plus conservateurs. C'était une musique qui assumait fièrement sa condition d'expression subalterne (p. 65) et qui en faisait une forme de résistance : « la *cumbia villera* a repris cette hiérarchie racialisée et l'a renversée. Elle a célébré l'héroïsme quotidien des Noirs et l'a contrasté avec l'immoralité d'une élite autocentrée et corrompue¹¹⁹ » (Fernández L'Hoeste 2011, p. 184). Plus important encore, au fur et à mesure que la crise argentine s'aggravait, le message de la *cumbia villera* a commencé à dépasser les frontières des classes populaires et à trouver un écho auprès d'une classe moyenne de plus en plus précarisée. Tandis que le gouvernement, scandalisé par la popularité croissante du genre, prenait de mesures pour essayer d'encadrer et de censurer sa diffusion, la *cumbia villera* s'imposait comme le haut-parleur des difficultés et des frustrations de tout un pays :

Les étudiants des classes moyennes, tout comme les futurs professionnels, ont vu dans cette forme musicale l'expression de leur propre colère, de leurs doutes sur l'avenir et du sentiment d'avoir été trahis par les politiciens. Au cours des années 1990, à la suite de la crise économique, la classe moyenne argentine a été victime du même type de négligence de l'État que les habitants les plus pauvres du pays, et a vu son niveau de vie se détériorer progressivement. En 2002, l'économie argentine s'est finalement effondrée ; du jour au lendemain, le revenu par habitant est passé de 7 474 dollars à 2 720 dollars, et le nombre de personnes vivant dans l'extrême pauvreté a atteint 60 %, un chiffre sans précédent dans l'histoire moderne du pays. À cette époque, la *cumbia villera* était déjà un sujet de discussion majeur dans les milieux artistiques, journalistiques et académiques de la classe moyenne, mais en 2003, elle était devenue le reflet de tout l'état d'esprit national¹²⁰. (Fernández L'Hoeste 2011, p. 190-191)

¹¹⁹ « La *cumbia villera* tomó esta jerarquía racializada y la dio vuelta. Celebró el heroísmo cotidiano de los negros y lo contrastó con la inmoralidad de una élite auto-centrada y corrupta ».

¹²⁰ « Los estudiantes de clase media, como los futuros profesionales, vieron en esta forma musical una expresión de su propia bronca, sus dudas sobre el futuro, y su sensación de haber sido traicionados por los políticos. Durante los años noventa, como consecuencia de la crisis económica, la clase media argentina experimentó el mismo tipo de abandono por parte del estado que vivieron los habitantes más pobres del país, y vio como sus estándares de vida se iban degradando paso a paso. En el año 2002, la economía argentina finalmente colapsó; de la noche a la mañana el ingreso per cápita bajó de 7.474 a 2.720 dólares, y el número de gente que vivía en situación de pobreza extrema llegó al 60 por ciento; un número sin

Avec le retour à une relative stabilisation économique, la cumbia est retournée progressivement à des styles moins politisés, jusqu'à arriver à la *cumbia cheta*, un style pratiqué par de nouveaux groupes de jeunes de classe moyenne qui peut être considéré en quelque sorte comme un retour à la *cumbia romántica* des années 1990. Gardant uniquement la cellule rythmique du genre dans sa version la plus schématique, la *cumbia cheta* se sert de la cumbia comme base pour y ajouter des mélodies de pop et de rock (Alabarces, Silba 2014, p. 69). Son plus grand représentant est le groupe Agapornis, le premier groupe de cumbia signé par Sony Music en Argentine, qui a marqué l'universalisation définitive du genre, désormais devenu une musique « pour toute la famille » et répandue « dans toutes les classes sociales, tant du côté du public comme de ses interprètes, qui est écouté à la *bailanta* aussi bien qu'à la Punta del Este¹²¹ » (Showbiz 2013). Cela a situé le genre dans un statut ambivalent, car « même si la cumbia a perdu du pouvoir en tant que média alternatif, elle l'a gagné en tant que genre et comme institution¹²² » (Blanco Arboleda 2018, p. 133). En ce sens, la cumbia s'est imposée aux côtés du tango comme l'un des référents musicaux les plus importants de l'Argentine aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays.

1.3.2. La « cholificación » de Lima

À Lima, au début des années 1960, l'immigration andine avait atteint des proportions massives. Si en 1940 la région métropolitaine de la capitale péruvienne comptait près de 650 000 habitants, en 1961 sa population s'élevait à plus de 1,7 million

precedentes en la historia moderna del país. Para entonces, la cumbia villera ya era un tema de discusión importante en los círculos artísticos, periodísticos y académicos de clase media, pero hacia el año 2003 se convirtió en un reflejo de todo el humor nacional ».

¹²¹ « en todas las clases sociales, tanto en el público como en los intérpretes, sonando en la *bailanta* y en Punta del Este ». Punta del Este est une ville côtière d'Uruguay, située sur une étroite bande de terre séparant le Rio de la Plata de l'océan Atlantique. C'est une des stations balnéaires les plus exclusives d'Amérique latine, très prisée des familles et des touristes argentins aisés.

¹²² « Aun cuando la cumbia ha perdido potencia como medio de comunicación alternativo, ha ganado como género ».

d'habitants, dont presque la moitié était constituée par des immigrants d'autres parties du pays (Córdova Aguilar 1990, p. 246). À partir de la seconde moitié des années 1940, des bidonvilles ont commencé à émerger autour des grandes villes du pays, comme conséquence du flux des paysans andins qui, poussés par une grave crise agricole, avaient quitté la campagne pour chercher de nouvelles opportunités dans les villes. C'est dans ce contexte qu'est née la notion de *cholo*, un terme qui ne désigne pas uniquement le groupe social constitué par ces nouveaux migrants, mais un concept complexe et contradictoire surgi dans un contexte de profondes transformations liées à la modernisation du pays :

La *cholification* représente le surgissement d'une nouvelle catégorie socio-culturelle : ni indienne, ni soumise à la servilité, ni blanche, ni dominante. Ce surgissement se produit à la faveur du processus de modernisation du pays, et représenterait une tendance à la formation d'une culture métisse originale propre au Pérou. La *cholification* serait donc un processus d'intégration d'éléments culturels de diverses origines [...]. Incarnation de l'espoir d'une société nouvelle, ou porteur du stigmate lié à ces origines sociales et ethniques, le *cholo* cristallise les peurs et les attentes de la société péruvienne. Sa figure bouleverse les configurations raciales, et complexifie les manifestations du racisme. (Doré, Sandoval 2008, p. 211-212)

Si cet énorme afflux de population a contribué à modifier le profil démographique de Lima, les nouvelles communautés ont également bouleversé les dynamiques culturelles de la ville. Comme le souligne Julio Mendivil, « jusqu'en 1950, la présence de la musique andine était réduite à des stylisations de compositeurs et d'interprètes urbains qui offraient au public de la capitale une musique prétendument inca basée sur une idéalisation de la culture indigène¹²³ » (Mendivil 2010, p. 40). Cela a changé avec l'arrivée des immigrants ruraux, qui ont amené avec eux les vraies expressions et

¹²³ « hasta 1950, la presencia de la música andina se había reducido a estilizaciones de compositores e intérpretes urbanos que ofrecían al público capitalino una supuesta música inca en base a una idealización de lo indígena ».

pratiques musicales andines, notamment le *huayno*¹²⁴, un genre qui a vite gagné du terrain dans le paysage sonore de la capitale :

En moins de deux décennies, la noble ville de Lima est devenue le plus grand centre de production de musique andine, d'origine métisse ou indigène. Elle remplissait les *coliseos*, les centres sportifs et même les salles de concert. Le *huayno*, jusqu'alors un genre étranger pour les habitantes de la capitale, a commencé à passer à la radio à servir de toile de fond à la communauté *chola* émergente¹²⁵. (Mendivil 2015, p. 32)

Néanmoins, au fur et à mesure que la deuxième génération de ces *limeños andinos* s'adaptait à la vie urbaine, consolidant sa place dans l'ordre social de la ville, elle commença aussi à incorporer des influences externes, notamment à travers la radio et la télévision :

Au sein des foyers de migrants s'est produite une interaction entre la culture andine et celle diffusée par les médias de masse, en se constituant comme un élément significatif de socialisation qui a influencé les préférences socioculturelles des jeunes enfants de migrants et, par conséquent, la recherche d'une nouvelle identité culturelle. Cela a entraîné, d'une part, de profondes transformations dans la sensibilité générationnelle des jeunes migrants et, d'autre part, à ce que les parents assument leurs particularités dans un contexte socioculturel différent, dans lequel l'âme andine est mélangée, ce qui a conduit à une sorte de révision de sa propre culture¹²⁶. (Hurtado Suárez 1997, p. 86)

Parmi les influences internationales les plus notables figurait la cumbia colombienne, qui jouissait déjà d'une large popularité depuis son arrivée au Pérou dans

¹²⁴ Julio Mendivil définit le *huayno* comme « un tipo de canción indígena o mestiza de ritmo y estructura binaria, con forma estrófica basada en coplas de frases cortas que pueden presentar diversas combinaciones [...] y que se caracterizan, melódicamente hablando, por el uso de la gama pentatónica de origen prehispánico » (Mendivil 2010, p. 37).

¹²⁵ « En menos de dos décadas la Lima de brío señorial se convirtió en el mayor centro de producción de música andina –ya sea de procedencia mestiza o de procedencia indígena–, llenaba coliseos, centros deportivos y hasta salas de concierto. El huayno, hasta entonces un género forastero para el capitalino, comenzó a sonar en el dial y a servir de cortina de fondo del grupo cholo emergente ».

¹²⁶ « En los hogares de los migrantes ocurrió una interacción entre la cultura andina y el impacto de los medios masivos de comunicación, como un elemento relevante de la socialización que influyó en las preferencias socioculturales de los jóvenes hijos de migrantes y, en ese camino, en la búsqueda de una nueva identidad cultural. Esto conllevó, por un lado, profundas transformaciones en la sensibilidad generacional juvenil migrante; y, por otro, que los padres asumieran sus particularidades en un contexto sociocultural diferente, en el que el alma andina se *mixturiza* planteándose una suerte de revisión de su cultura ».

les années 1950, et qui allait poursuivre son évolution du point de vue de son format instrumental et sa structure mélodique jusqu'à donner lieu à une forme caractéristique de cumbia péruvienne connue sous le nom de *chicha*. À l'origine de ces transformations se trouvaient des groupes de *huayno* comme Los Pacharacos, qui ont commencé à jouer leurs mélodies pentatoniques sur des rythmes de cumbia dans les années 1960, ainsi que Los Demonios del Mataro, dont le tube de 1966 « La chichera » —la vendeuse de *chicha*, une populaire boisson andine à base de maïs fermenté— aurait donné son nom au nouveau genre.

Cependant, l'élément qui allait définir la sonorité singulière de la cumbia péruvienne est l'incorporation de la guitare électrique. Cette innovation est attribuée au groupe Los Destellos qui, dès sa création en 1966, a décidé de rejeter les instruments à vent pour adopter un format plus proche d'un groupe de rock'n'roll. Majoritairement instrumentale au début, la musique de Los Destellos mettait en avance la sonorité des guitares délivrant les reconnaissables mélodies pentatoniques du *huayno*, tout en les agrémentant de modernes effets sonores comme le *delay*, le *reverb*, le *tremolo* ou le *wah-wah*. Parallèlement, un style similaire de cumbia émergeait de la région amazonienne du Pérou. Appelée *cumbia amazónica* ou *selvática* et associée à des artistes tels que Los Wembler's de Iquitos ou Los Mirlos, ce style poursuivait dans la voie du son psychédélique de Los Destellos, tout en privilégiant une esthétique et un imaginaire sylvestre dans ses chansons, qui reprenaient par ailleurs des éléments du folklore indigène local. Dans le cas de Juaneco y su Combo, leur identification avec les Indiens Shipibo de la région a été tel que ses membres allaient jusqu'à porter des tenues indigènes dans ses concerts en signe de revendication locale. Les sons innovateurs de ces nouvelles formes de cumbia ont rencontré un immense succès auprès des jeunes migrants provinciaux, avides de progrès et de modernité. La cumbia péruvienne est ainsi devenue « le premier

genre dans l'histoire de la musique populaire de Lima qui a fait de l'hybridation culturelle un symbole de lutte ¹²⁷» (Mendivil 2015, p. 34).

Les années 1970 et 1980 n'ont fait que consolider la popularité de la *chicha* parmi les classes populaires de Lima, qui est devenue un véhicule d'expression des valeurs et des aspirations des nouvelles générations de migrants, ainsi qu'un outil de dénonciation de leur réalité sociale et leurs problèmes quotidiens. Des scènes en plein air, souvent temporaires, appelées *chichódromos*, héritières des endroits habités pour les concerts de *huayno*, ont commencé à proliférer dans la périphérie de Lima et d'autres grandes villes du pays, où résidaient la plupart des migrants.

Dans ce contexte ont surgi de véritables héros populaires comme Chacalón, surnommé « le pharaon de la chicha », auteur de tubes comme « Soy provinciano » (1978), véritable hymne des jeunes de province émigrés vers la grande ville à la recherche d'une vie meilleure. Sans aucune formation musicale, Chacalón n'était pas un grand chanteur, mais il était un extraordinaire *showman*. Sa mise en scène reposait sur sa propre personnalité flamboyante, marquée par un physique imposant et par un style vestimentaire aux couleurs criardes, que Jaime Bailón décrit comme « une grotesque imitation de la mode occidentale [qui] a probablement répondu dans un premier temps à une tentative désespérée d'adaptation, et est devenue plus tard une marque de différence¹²⁸ » (Bailón 2004, p. 56).

Au long des années 1990, la *chicha* a été progressivement remplacée par la *tecnocumbia*, un nouveau genre dont l'apogée a eu lieu à la fin de la décennie avec des tubes comme « Nunca pensé llorar » de la chanteuse Rossy War, grâce à qui la cumbia a

¹²⁷ « El primer género en la historia de la música popular limeña que hizo de la hibridación cultural un estandarte de lucha ».

¹²⁸ « Una imitación grotesca de la vestimenta occidental [que] probablemente respondía en un inicio a un intento desesperado de adaptación, para posteriormente constituirse en una marca de diferencia ».

atteint une popularité sans précédent. Privilégiant les synthétiseurs et les batteries électroniques, la plupart de groupes de *tecnocumbia* étaient formés par de jeunes femmes légèrement vêtues, et la danse et les chorégraphies jouaient un rôle central. Du point de vue thématique, la *tecnocumbia* était une musique romantique, hédoniste et joyeuse (Quispe Lázaro 2014, p. 3), ce qui marquait une rupture avec les préoccupations sociales et ethniques de la *chicha*, tout en menant une démarche de « desandinisation » sur le plan musical :

Si les types précédents de cumbia avaient adapté des *huaynos* bien connus au format de la cumbia ou avaient composé des mélodies de cumbia avec un air de *huayno*, Rossy War n'a pas suivi cette tendance. En fait, elle mettait en avant d'autres éléments non andins tels que l'incorporation de *montunos* caribéens et l'utilisation intensive de synthétiseurs, se démarquant des styles précédents dans lesquels la guitare avait joué un rôle protagoniste¹²⁹. (Romero 2007, p. 38)

Si l'engouement des Péruviens pour la *tecnocumbia* avait nourri les espoirs de ceux qui y voyaient une musique capable de briser les préjugés sur la cumbia et son public, l'idylle des classes moyennes et aisées du pays avec le genre a été brève. Certains médias et secteurs de la population ont fini par faire un amalgame entre la *tecnocumbia* et la *chicha*, utilisant péjorativement le mot *chicheros* pour désigner les musiciens et amateurs des deux genres. En minimisant les différences formelles entre les deux styles de cumbia, tout en soulignant leur matrice culturelle commune en tant qu'expression de *cholidad*, les élites culturelles péruviennes démontraient ainsi la persistance de leurs préjugés à l'égard des classes populaires (Quispe Lázaro 2014, p. 4-5).

¹²⁹ « Si los tipos anteriores de cumbia habían adaptado conocidos huaynos al formato de la cumbia o habían compuesto melodías de cumbia con un sentimiento propio del huayno, Rossy War no siguió esta tendencia. Es más, ella acentuaba otros elementos no andinos como la incorporación de montunos caribeños y el intensivo uso de sintetizadores, marcando una diferencia con el rol protagónico que la primera guitarra había jugado en los estilos anteriores de la cumbia ».

Par ailleurs, bien que le mot *chicha* n'avait pas des connotations sociologiques ou identitaires particulières à son origine — servant uniquement à désigner un nouveau genre musical—, il est devenu au fil du temps un terme descriptif de toute une culture et une sensibilité esthétique :

Bien qu'il ait pu naître dans les secteurs populaires qu'il a caractérisés, il a rapidement été abordé et resemantisé par les agents culturels hégémoniques. Le terme « *chicha* » a acquis progressivement un ton dénigrant, voire raciste. « *Chicha* » était associée au mauvais goût, à la mièvrerie, au criard, au grotesque. Mais surtout, « *chicha* » était le terme utilisé par les secteurs criollos post-coloniaux pour se moquer du protagonisme de ce secteur émergent, en se délectant dans sa prétendue maladresse esthétique¹³⁰. (Garvich 2007, p. 60-61)

Cependant, selon Bailón, dans son usage contemporain au Pérou, le terme est porteur de significations multiples et contradictoires : « il peut signifier l'incompétence, mais aussi la créativité, la quintessence du mauvais goût ou la recherche désespérée d'originalité, le manque de préparation ou un pragmatisme inébranlable capable de fabriquer des solutions à la minute près¹³¹ » (2004, p. 53).

En 2007, de manière inattendue, l'apparition de la compilation *The Roots of Chicha: Psychedelic Cumbias from Peru*, lancée par le label new-yorkais indépendant Barbès, a suscité un intérêt renouvelé pour la cumbia péruvienne, tant à l'échelle nationale qu'internationale. Axé sur la *cumbia amazónica*, l'album rassemblait quelques-uns des groupes les plus emblématiques des années 1960 et 1970. La renaissance de la cumbia péruvienne a servi d'ailleurs à booster le profil national et international d'artistes comme

¹³⁰ « Si bien pudo nacer en los sectores populares que los caracterizó, muy pronto fue abordada y resemantizada por los agentes culturales hegemónicos. El término chicha fue adquiriendo un tono denigratorio e incluso hasta racista. "Chicha" se asociaba con el mal gusto, la huachafería, lo chirriante, lo grotesco. Pero sobre todo "chicha" era el término con que los sectores criollos poscoloniales utilizaban para reírse del protagonismo de este sector emergente refocilándose en su supuesta torpeza estética ».

¹³¹ « Puede significar incompetencia pero también creatividad, la quinta esencia del mal gusto o la búsqueda desesperada de originalidad, la falta de preparación o un pragmatismo inquebrantable capaz de fabricar soluciones al minuto ».

Los Mirlos et a encouragé d'autres groupes presque oubliés à reprendre leur activité. En 2018, Los Wembler's de Iquitos ont fait une tournée en Europe après avoir enregistré un nouvel album avec Barbès ; ils auront attendu près de cinquante ans pour jouir d'une reconnaissance internationale. À leur tour, ces groupes classiques sont redevenus une source d'inspiration pour de nouveaux projets locaux, tels que Les Chapillacs ou Dengue Dengue Dengue.

L'attention internationale portée à la cumbia au Pérou s'est étendue par ailleurs à la dimension esthétique du genre. En effet, l'une des manifestations les plus remarquables de l'esthétique *chicha* était le graphisme caractéristique des affiches qui promotionnaient les événements musicaux de ces artistes. Apposées sur les murs et sur les poteaux des grandes avenues de la ville, ces affiches aux tonalités fluorescentes étaient sérigraphiées à la main, rendant de ce fait chaque exemplaire unique. Les affiches *chicha* se caractérisaient par un fond noir sur lequel contrastaient de grands caractères typographiques aux couleurs inspirées des textiles traditionnels andins, notamment le fuchsia, le vert, le bleu, le jaune et l'orange.



Fig. 1. Affiches *chicha* à Lima.

(Crédit photo : Ursula Stalder, 2013 - CC by-SA 2.0)

Aujourd'hui, poussés par la redécouverte de la cumbia péruvienne, de jeunes artistes comme Elliot Tupac ont repris le flambeau du graphisme *chicha* et ont réussi à capter l'attention du public internationale avec des affiches et des muraux qui tissent des liens avec le *street art* contemporain.

1.3.3. *Le Mexique et la cumbia sonidera*

Parmi tous les pays latino-américains, le Mexique est probablement celui où la musique colombienne, et notamment la cumbia, a reçu l'accueil le plus enthousiaste, et ce dès l'arrivée des premiers enregistrements du genre et des tournées des artistes comme Lucho Bermúdez ou Pacho Galán. Les cumbias et *porros* joués par ces *big bands* s'inscrivaient dans les paramètres stylistiques et esthétiques d'autres styles de danse à la mode, comme le mambo ou le cha-cha-cha, qui servaient de marques distinctives d'une modernité latino-américaine urbaine et cosmopolite, tout en restant associés à un certain imaginaire exotique et festif (Pacini Hernandez 2010, p. 120). Au Mexique, la cumbia a été ainsi assimilée à la catégorie de « *música tropical* » qui comprenait également la musique cubaine et caribéenne.

Dans les années 1960, le public mexicain raffolait des grands ensembles colombiens de l'écurie Discos Fuentes tels que la Sonora Dinamita ou Los Corraleros de Majagual, dont la demande était constante, à tel point que La Sonora Dinamita a fini par s'installer au Mexique pour mieux desservir les marchés nord et centre-américains, où le groupe continue à tourner et à enregistrer à ce jour. Influencées initialement par le style et les sons de ces groupes colombiens, des variations locales ont commencé très tôt à se multiplier dans le pays. Dans le nord-est du Mexique, la cumbia d'accordéon à la façon de Los Corraleros de Majagual s'est intégrée facilement aux répertoires des groupes *norteños* du fait des similarités structurales entre les genres *costeños* et les styles joués

par ces ensembles, souvent basés sur des rythmes à deux temps hérités de la polka européenne (Pacini Hernandez 2010, p. 121).

Dans le centre et sur les côtes du Mexique, inspirés par les fusions entre cumbia et sons anglo-saxons entamées par des groupes de *chucu-chucu* comme Los Teen Agers, de jeunes musiciens locaux ont commencé à incorporer le genre à des ensembles instrumentaux de rock'n'roll — batterie, guitare électrique, basse et claviers — en y ajoutant l'accordéon et la percussion caractéristique de la *guacharaca* ou la *güira*. L'un des représentants principaux de ce courant, connu comme « *onda grupera* », était le jeune Rigo Tovar, qui allait devenir une immense star de la musique de variétés au pays — il était surnommé « *el ídolo de las multitudes* » — avec son mélange sentimental de cumbia et de sonorités de pop, rock et de soul, exemplifié par des albums comme *Amor y cumbia* de 1976.

Les transformations et les circulations du genre au Mexique sont en outre liées aux flux migratoires vers les États-Unis, un processus qui s'est accéléré dans les dernières décennies du XX^e siècle, notamment depuis la signature en 1992 de l'Accord de libre-échange nord-américain qui a fait exploser le nombre de clandestins mexicains aux États-Unis (Bréville 2018). La cumbia, et notamment le style interprété par les ensembles *norteños*, est ainsi devenue l'une des expressions culturelles mexicaines les plus plébiscitées par les nouvelles communautés de migrants installées chez le voisin du Nord :

Une fois aux États-Unis, entourés d'autres migrants ayant le mal du pays et cherchant à combattre les angoisses du déplacement avec une musique fermement ancrée au Mexique, les sons d'accordéon du *norteño*, autrefois associés principalement à la culture ouvrière

du nord du Mexique, sont devenus de plus en plus liés aux expériences migratoires de tous les immigrants mexicains¹³². (Pacini Hernandez 2010, p. 123)

De surcroît, la croissante influence démographique et culturelle des communautés de travailleurs mexicaines aux États-Unis, notamment au Texas, a fini par imposer leurs préférences esthétiques dans les répertoires de la *música tejana*, le style joué par les descendants des Mexicains installés dans le sud des États-Unis depuis la fin du XIX^e siècle. Comme le souligne José Juan Olvera (2002), l'interaction historique que la ville de Monterrey a établie avec des métropoles texanes comme Houston et San Antonio dans les domaines de l'industrie, du commerce et la main-d'œuvre, s'est étendue également au domaine de la production, de la distribution et de la consommation musicales.

Les influences musicales et les artistes eux-mêmes circulaient dans les deux sens, comme en témoigne l'engouement du public mexicain par la chanteuse texane Selena dans les années 1990. Ayant grandi au sein d'une famille anglophone au Texas, Selena a dû apprendre l'espagnol phonétiquement avec son père pour interpréter ses chansons dans cette langue, et ce n'est que lorsqu'elle a commencé à incorporer des cumbias à son répertoire qu'elle est devenue une vraie star de la musique *tejana*. Surnommée la « reina de la cumbia tex-mex », avant son assassinat à 25 ans, Selena est parvenue à transgresser les conventions du genre *tejano* dominé par les artistes masculines. En outre, elle est devenue une icône contemporaine de la culture *chicana* et un référent identitaire et esthétique pour les jeunes générations de Mexicains-Américains voulant garder le contact avec leur origine :

Son impact sur la culture pop mexico-américaine a été tel qu'au jeune âge de 22 ans, elle est devenue designer et entrepreneure de sa propre marque de vêtements inspirés par son

¹³² « Once in the United States, surrounded by other homesick migrants seeking to combat the anxieties of displacement with music firmly anchored in Mexico, the accordion-based sounds of norteño, once associated primarily with northern Mexican working-class culture, became increasingly linked to the migratory experiences of all Mexican immigrants ».

style, dont raffolaient des adolescents, des jeunes et des adultes. On peut dire qu'elle a contribué à consolider une partie du sentiment chicano de son époque. Son idole était Madonna et sa réalité était faite de bottes, de denim, de cuir, de nombrils, de bustiers et de paillettes. Sa voix spectaculaire, sa figure brune voluptueuse et sa peau de couleur miel, ses longs cheveux noirs et son fort accent gringo lorsqu'elle chantait en espagnol ont fait d'elle une icône culte. [...] Aujourd'hui, des millions de personnes continuent à célébrer sa vie et son héritage¹³³. (Medellín 2017)

La cumbia continue à jouer un rôle central dans les pratiques musicales mexicaines, à tel point que de nombreux Mexicains en sont venus à croire que la cumbia est d'origine mexicaine (Pacini Hernandez 2010, p. 107). En outre, la circulation de plus en plus fluide de styles et d'artistes de part et d'autre de la frontière entraînera sans doute la continuation du brassage fécond de styles qui constitue aujourd'hui le riche paysage musical latino aux États-Unis.

En tout état de cause, sur le plan musical, la variation de cumbia mexicaine qui a eu plus d'influence dans le développement postérieur de la cumbia digitale a été celle des *sonideros*. Ce phénomène social et culturel associé aux quartiers populaires de Ciudad de México fait référence aux imposants *sound system* ambulants qui constituent l'épicentre des fêtes de rue dans les quartiers populaires, où la cumbia règne en maître. Le terme *sonidero* désigne le propriétaire, DJ et animateur de ces systèmes de sonorisation équipés de jeux de lumière, de machines à fumée et d'effets sonores : « derrière son micro et ses platines, c'est lui qui choisit les morceaux, fait danser la foule sur ses dernières trouvailles et salue les amis présents et ceux qui se trouvent loin » (Camacho 2019). Ces événements ont fini par donner lieu à un style propre de cumbia, nommé « *cumbia sonidera* » :

¹³³ « Su impacto en la cultura pop mexicano-americana fue tan grande que a sus cortos 22 años, incursionó como diseñadora y empresaria de su propia marca de ropa inspirada en su estilo que encantaba a adolescentes, jóvenes y adultos por igual. Se puede decir que contribuyó a consolidar parte del sentir chicano de su época. Su ídolo era Madonna y su realidad estaba decorada con botas, denim, cuero, ombligos, bustieres, y brillantina. Su espectacular voz, voluptuosa figura trigueña, cabello largo y oscuro, y marcado acento gringo al cantar en español la convirtieron en un ícono de culto. [...] Hoy millones siguen celebrando su vida y su legado ».

Les *sonideros* la créent en mélangeant la musique tropicale afro-caribéenne avec n'importe quel rythme à la mode sur une base de cumbia. [...] La cumbia sert de base musicale ; elle est manipulée en l'accélégrant ou en la ralentissant. Au-dessus de ces cumbias, ils lancent des présentations enregistrées du son, des *intros* et des *outros*, et assemblent également des morceaux de différentes chansons à la mode, créant ainsi les « mega cumbia mixes »¹³⁴. (Blanco Arboleda 2012, p. 62)

À Monterrey, la culture des *sonideros* est également à l'origine d'une subculture juvénile appelée les « *colombias* » ou « *cholombianos* » — mot-valise de « *cholo* » et « *colombiano* » — qui a connu son apogée dans les années 2000. Cette tribu urbaine, associée à un style syncrétique et original — un mélange d'esthétique *chicana*, aztèque, et des symboles tropicaux et religieux, le tout agrémenté d'une coiffure particulière : cheveux rasés à l'arrière du crâne et des longues rouflaquettes collées à leurs joues avec du gel coiffant — a fait de la musique des Caraïbes colombiennes, notamment la cumbia et le vallenato, son signe d'identité. Un de ses héros était Celso Piña, un musicien autodidacte surnommé « le rebelle de l'accordéon » qui à la tête d'un groupe au nom quelque peu trompeur — Celso Piña y su Ronda Bogotá — s'était consacré depuis les années 1980 à porter le flambeau de la musique *costeña* traditionnelle au Mexique.

La musique la plus plébiscitée par ces jeunes *cholombianos* n'était pas pourtant celle des enregistrements originaux de cumbia ou de vallenato colombiens, mais les versions ralenties ou « *rebajadas* » popularisées par les *sonideros* de Monterrey. Cette nouvelle cumbia *rebajada* a été en fait inventée par erreur par le *sonidero* Gabriel Duéñez — propriétaire du Sonido Duéñez — lors d'une longue fête où, après cinq ou six heures de reproduction, le moteur de la platine a surchauffé et a commencé à tourner au ralenti (Alpañes 2018). Loin de déplaire au public, les participants aux fêtes de Sonido Duéñez

¹³⁴ « Los sonideros la crean mezclando música tropical afrocaribeña con cualquier ritmo de moda sobre una base de cumbia. [...] Las cumbias sirven de base musical; son manipuladas acelerándolas o rebajándolas. Encima de las cumbias sueltan las presentaciones grabadas del sonido, los intros y los outros, y montan asimismo pedazos de diferentes canciones de moda, creando así los “mega cumbia mixes” ».

ont commencé à lui demander de jouer ces versions *rebajadas* de cumbia au lieu des morceaux originaux. Le style est devenu si populaire que Duéñez, ainsi que d'autres *sonideros* de Monterrey, ont commencé à commercialiser des compilations pirates de cumbias *rebajadas* en cassette pour répondre à la demande (Loopz 2019). Selon Blanco Arboleda, ce succès était dû au fait que la diminution de la vitesse permettait au public de mieux comprendre les paroles des chansons et de danser plus aisément. En outre, la cumbia *rebajada* était associée à la consommation d'inhalants chez les *cholombianos*, qui avaient pour effet d'altérer la perception temporelle (Blanco Arboleda 2007, p. 95).

Le son hypnotique et envoutant de la cumbia *rebajada*, tout comme les manipulations sonores de la cumbia *sonidera*, peuvent être considérés les antécédents directs des expérimentations électroniques de la cumbia digitale, aussi bien au Mexique — avec des pionniers du genre comme le DJ et producteur de Monterrey Toy Selectah — qu'ailleurs. Cependant, les artistes et DJs de la cumbia digitale, continuateurs en quelque sorte de la logique d'hybridation initiée par les *sonideros*, poursuivront ces démarches dans des contextes socioculturels et des espaces très différents. Pour Blanco Arboleda, la culture *sonidera* fait partie d'une profonde tradition de rituels collectifs qui sont à la base de diverses pratiques de résistance basées sur une affirmation identitaire des classes populaires face aux discours globalisants et homogénéisants de la modernité (2012, p. 54) :

Les classes populaires ont toujours dansé et ils ont dansé dans les rues ; en témoignent les *posadas*, les carnavales et les fêtes religieuses de chaque ville ou quartier. Les *sonideros* ajoutent simplement un nouveau maillon à la tradition très mexicaine de la danse de rue populaire, à cette culture d'utilisation collective des espaces publics¹³⁵. (p. 71)

¹³⁵ «Los grupos populares siempre han bailado y lo han hecho en la calle; no deben olvidarse las posadas, los carnavales y las fiestas religiosas patronales de cada pueblo o barrio. Los sonideros simplemente suman un eslabón más a la muy mexicana tradición del baile popular callejero, a esta cultura del uso colectivo de los espacios públicos ».

En ce sens, si les *bailes sonideros* sont apparus comme une alternative ouverte, populaire et transportable face à l'exclusivité des clubs des quartiers cossus, la cumbia digitale, comme on le verra par la suite, s'est appropriée ces sonorités pour les reconfiner dans l'espace privé et restreint de la boîte de nuit où du festival de musique, ciblant un public cosmopolite et branché.

2. L'ARRIVÉE DE LA CUMBIA DIGITALE

2.1. La naissance d'une scène : Buenos Aires et le label ZZK

Au début du nouveau siècle, Buenos Aires s'était transformé en l'une des villes phares de la musique électronique du continent. En 2001, la capitale argentine a accueilli la première édition de Creamfields BA ; pour la première fois, le célèbre festival britannique était organisé en dehors du Royaume-Uni. L'établissement de la branche argentine était considéré comme risqué, car elle coïncidait avec la pire crise économique de l'histoire du pays. Pourtant, le festival a connu un tel succès qu'il est devenu l'événement annuel de référence en Amérique latine pour les amateurs de la musique électronique. L'arrivée de Creamfields a entraîné par ailleurs le début d'une phase de consolidation de la scène électronique dans la ville. Outre l'insertion de Buenos Aires dans le circuit international, cette nouvelle étape a été marquée par l'établissement d'un réseau local stable de diffusion et de consommation de la musique électronique, ainsi que par un intérêt grandissant du public pour ce type d'événements (Lenarduzzi 2012, p. 178).

Parallèlement à cette consolidation des infrastructures culturelles et commerciales, de nouvelles démarches à l'esprit éclectique ont commencé à tisser des passerelles entre l'électronique et les musiques autochtones. En 2001, Gotan Project publiait *La Revancha del tango*, considéré comme l'album inaugural d'un nouveau genre appelé *tango electrónico* ou *electrotango*. Le tango, l'une des musiques les plus associées traditionnellement à l'imaginaire urbain de Buenos Aires, est ainsi devenu l'un des premiers champs d'expérimentation sonore où l'on envisageait la modernisation de la musique latine par le biais des rythmes et des textures digitales.

Malgré son association avec ce genre typiquement *porteño*, Gotan Project était avant tout un projet à caractère transnational et cosmopolite. Formé à Paris en 1999 à la

suite de la rencontre entre l'Argentin Eduardo Makaroff, le Suisse Christoph H. Müller et le Français Philippe Cohen-Solal, Gotan Project essayait de faire dialoguer l'acoustique avec l'électronique pour amener le tango vers la modernité. Dans leurs propres mots, sa proposition « ce n'est pas juste de mélanger de l'électronique avec le tango, c'est de ramener le tango sur les dancefloor » (Fontana 2011) (Fontana, 2011).

La Revancha del tango a rencontré un grand succès international, avec plus d'un million d'albums vendus dans le monde, ainsi qu'un bon accueil critique, surtout en Europe, qui a ouvert au groupe les portes des plus grands festivals du continent. Cependant, pour ses détracteurs, la musique de Gotan Project était loin de réinventer le genre ; certains leur reprochaient d'exploiter les clichés et les mythologies du tango et de la ville de Buenos Aires et de les utiliser pour créer une sorte de bande-son évocatrice mais essentiellement décorative (Moss 2001). Notamment en Argentine, le tango électronique a suscité un intense débat sur son authenticité en tant que produit culturel, sur son concept idéologique et esthétique, ainsi que sur sa valeur en tant qu'objet artistique (Liska 2016, p. 51). Aux yeux d'une bonne partie des artistes et amateurs du tango, le genre « était né avec un intérêt exclusivement commercial qui faisait diminuer *à priori* sa qualité artistique, et avait obtenu un succès massif grâce à sa diffusion dans les médias¹³⁶ » (p. 51-52).

Dans la musique de Gotan Project, tout comme dans d'autres projets qui ont suivi sa formule, tels que Bajofondo ou Tanghetto, l'omniprésent *bandoneón* apportait, par la qualité de son timbre caractéristique, le marqueur sonore principale du genre. Néanmoins, dans ces nouvelles incarnations, la virtuosité d'antan était reléguée à un second plan (Buch 2011) et l'instrument abandonnait son rôle harmonique pour se consacrer au

¹³⁶ « Surgió con un interés exclusivamente comercial que desmerecía, *a priori*, su calidad artística, y que obtuvo un éxito masivo debido a su replicación en los medios de comunicación ».

développement de motifs mélodiques, qui constituent le soutien structurel du tango électronique (Liska 2016, p. 52). Sur le plan rythmique, la musique de Gotan Project restait en outre fermement attachée aux codes de la musique électronique *downtempo*, et donc plus orientée vers l'écoute domestique ou les ambiances *lounge* que vers la piste de danse. Il y avait par ailleurs une présence notable de nombreuses techniques de production de la musique *dub*, telles que les effets d'écho, les filtres et les modulations de signal. Pour Cohen-Solal, ce style de production — qui sera repris par la suite par les producteurs de cumbia digitale — a été l'élément clé qui a permis la fusion à priori problématique du tango et de la musique électronique :

On ne peut pas dire qu'en principe, ce sont des musiques faites pour s'entendre. Mais je pense que ce qui nous a permis de les relier, c'est le dub, l'élément dub, une musique que nous écoutions beaucoup à l'époque avec Christophe, et qui nous a beaucoup influencés dans notre production. [...] Le tango acoustique que nous avions était [...] quelque chose de très concret, de très réaliste, ce qu'on entend est ce qui a été joué. Alors que, dans la musique électronique, ce qu'on entend n'est pas exactement ce qui a été joué, c'est ce qui a été transformé, traité. Et à partir du moment où nous avons commencé à faire un tango en quelque sorte plus abstrait, moins concret, moins réaliste, c'est alors que cela a commencé à devenir intéressant pour nous¹³⁷. (cité dans Buch 2011)

Mis à part le débat autour de son authenticité, Gotan Project a été l'un des premiers groupes à faire entrer avec succès la musique traditionnelle et folklorique dans la sphère de la musique électronique, ouvrant les portes à de nouvelles possibilités d'aborder les sonorités autochtones sous le prisme de la culture de DJ et de la médiation technologique. En ce sens, ils peuvent être considérés comme les précurseurs du mouvement de la cumbia digitale qui émergerait à Buenos Aires quelques années plus tard. En effet, Cohen-Solal

¹³⁷ « No puede decirse que en principio sean músicas hechas para entenderse. Pero creo que lo que permitió vincularlas fue el dub, el elemento dub, una música que en esa época escuchábamos muchísimo con Christophe, y que nos influenciaba mucho en nuestra producción. [...] Creo que el tango acústico que teníamos nosotros era [...] algo muy concreto, muy realista, lo que escuchás es lo que se tocó, mientras que en la música electrónica lo que oís no es exactamente lo que se tocó, es lo que se transformó, traficó. Y a partir del momento en que empezamos a hacer un tango más abstracto, en cierto modo, menos concreto, menos realista, ahí es cuando empezó a volverse interesante para nosotros ».

considère la cumbia digitale comme « la continuation du son du Gotan Project, dans le sens où nous avons la même approche de la musique. Nous essayons de faire danser les gens au rythme de la culture numérique et de la musique de racine¹³⁸ » (Mensi 2016). De surcroît, pour les dix ans de *La Revancha del tango*, Gotan Project a sorti *La Revancha en cumbia* (2011) un album où les chansons originales du début étaient remixées par quelques-uns des artistes les plus populaires de la scène de cumbia digitale.

Toutefois, pour la plupart des acteurs de la scène, l'événement qui a marqué le premier jalon dans le développement du genre a été le Festicumex, un festival à l'esprit iconoclaste et *underground* consacré à la « *cumbia lunática* » et organisé par le Hollandais expatrié Dick Verdult, plus connu comme Dick el Demasiado. Ayant lieu en 2004 à Buenos Aires, la troisième édition du Festicumex a rassemblé des groupes de cumbia expérimentale ainsi que des DJs comme Sonido Martines, coorganisateur du festival, qui mixait « cumbia plus traditionnelle, mais tout aussi étrange, comme si elle provenait des recoins les plus inhospitaliers d'une Amérique latine encore inconnue¹³⁹ » (Bulacio 2017). Le Festicumex a eu un impact majeur sur ceux qui deviendront plus tard les principaux instigateurs de la cumbia digitale, dont Diego Bulacio — connu artistiquement sous le nom de Villa Diamante —, qui évoque ainsi le déclic qu'il a eu lors de cet événement épiphanique :

Ce n'étaient sûrement pas les meilleurs groupes que j'avais vus ni les artistes les plus virtuoses, mais ils ont réussi à générer un déclic dans la tête de bon nombre des participants. Soudainement, la cumbia pouvait être autre chose que ce que nous connaissions, elle pouvait être expérimentale et bruyante, électronique, minimaliste et élégante. Il pourrait parcourir des milliers de kilomètres à l'intérieur du continent américain, de la jungle aux montagnes, de l'urbain au rural. La cumbia pouvait être

¹³⁸ « La continuación del sonido de Gotan Project, en el sentido que tenemos el mismo acercamiento con la música. Tratamos de hacer que la gente baile con la cultura digital y música con raíces ».

¹³⁹ « Cumbia más tradicional, pero igual de extraña, como venida de los recovecos más inhóspitos de una Latinoamérica aún desconocida ».

bizarre ou l'on pouvait rapper dessus. Après cette nuit-là, la cumbia a changé pour moi pour toujours, ce n'était plus quelque chose de structuré, mais c'était la liberté totale¹⁴⁰. (Bulacio 2017)

Deux ans plus tard, Bulacio s'est associé avec deux autres des assistants au Festicumex : le DJ et producteur Guillermo Canale et le Nord-Américain expatrié Grant C. Dull. Ce dernier, installé à Buenos Aires depuis quelques années, dirigeait un webzine bilingue nommé *What's Up Buenos Aires*, axé sur l'actualité culturelle de la capitale argentine, et avait également commencé à organiser des soirées et des événements musicaux dans la ville. En 2006, les trois associés ont eu l'idée de créer les soirées Zizek Urban Beats Club — nommées d'après le philosophe slovène Slavoj Žižek —, un rendez-vous hebdomadaire ayant lieu au début dans un petit local de San Telmo, centre historique de la ville, pour s'installer par la suite à Niceto Club, une boîte de nuit du quartier huppé de Palermo. Ces soirées se présentaient comme un événement consacré aux sons émergents du hip-hop, du *dancehall*, du reggaeton ou de la cumbia, ainsi qu'aux dernières tendances de la musique électronique de danse globale.

Si les soirées Zizek Club étaient en quelque sorte une conséquence logique de la consolidation de la culture électronique à Buenos Aires, elles constituaient en même temps une réaction contre l'homogénéité et le manque d'imagination de cette scène (Márquez 2017, p. 92). En effet, la musique électronique qu'on pouvait écouter jusqu'alors dans les clubs de la capitale argentine ne différait guère de la musique house ou de la techno qui était à la mode dans les grandes villes européennes ou nord-américaines. Les différentes scènes musicales argentines étaient par ailleurs fermement

¹⁴⁰ « Seguramente no eran las mejores bandas que había visto, ni los más virtuosos artistas, pero lograron generar un click en la cabeza de muchos de los asistentes. De golpe la cumbia podía ser otra cosa más allá de lo que conocíamos, podía resultar experimental y ruidosa, electrónica, minimalista y elegante. Podía recorrer miles de kilómetros dentro del continente americano, de la selva a la montaña, de lo urbano a lo rural. La cumbia podía ser bizarra o rapeada. Después de esa noche la cumbia cambió para mí para siempre, ya no era algo estructurado, sino que era libertad total ».

cloisonnées en fonction du genre musical, comme s'en souvient le DJ et producteur Chancha Vía Circuito, de son vrai nom Pedro Canale :

Avant, toutes les scènes étaient beaucoup plus fragmentées, plus fermées. On allait à des soirées où la musique électronique jouait toute la nuit. Ce qui s'est passé en 2006 et 2007, surtout à Buenos Aires, c'est que beaucoup de gens fatigués de la même chose ont commencé à créer des espaces plus éclectiques et plus métissés, où les genres se croisaient : cumbia, « hip-hop », « dancehall » et « reggaetón ». C'était très bien, car cela a permis d'éliminer beaucoup de préjugés¹⁴¹. (Lenore 2016)

À part son parti pris pour l'éclectisme musical, la nouveauté des soirées Zizek Club était surtout d'ouvrir les portes aux rythmes latino-américains dans son mélange stylistique et notamment de repérer le potentiel de la cumbia pour fonctionner comme musique de danse dans un contexte de soirée électronique :

Nous avons décidé de faire une soirée hebdomadaire avec un accent particulier sur les rythmes argentins ou latino-américains parce que nous nous sommes rendu compte qu'il y avait une scène qui commençait à émerger, très *underground*, très intéressante. [...] On a joué beaucoup de genres, c'est-à-dire du dancehall, du reggaeton, du hip-hop... Tout ce qu'on aimait. Mais on a aussi décidé, par deux voix contre une, de jouer de la cumbia. [En ces moments-là], le tempo se ralentissait. La cumbia invitait à danser un peu plus sensuellement¹⁴². (Noisey en Español 2017a)

Ces soirées, significativement décrites comme un « laboratoire de danse », relevaient d'une démarche expérimentale et ludique, offrant une plateforme et un point de rencontre pour une jeune génération de producteurs locaux, une sorte de pépinière qui

¹⁴¹ « Antes estaban mucho más fragmentadas todas las escenas, más cerradas. Uno iba a fiestas donde la música electrónica sonaba toda la noche. Lo que empezó a pasar durante el 2006 y 2007, sobre todo en Buenos Aires, fue que mucha gente cansada de una sola cosa empezó a generar espacios más eclécticos y más mestizos, donde había géneros cruzados: cumbia, "hip-hop", "dancehall" y "reggaetón". Fue muy bueno porque ayudó a sacarse muchos prejuicios de encima ».

¹⁴² « Decidimos hacer una fiesta semanal con un fuerte énfasis en ritmos argentinos o ritmos latinoamericanos porque vimos cómo había una escena empezando a emerger así muy *underground*, muy interesante. [...] Pusimos como muchos géneros, o sea dancehall, reggaetón, hip hop... Todo lo que nos gustaba, pero también decidimos, dos contra uno, poner cumbia. [En ese momento] [e]l BPM se bajaba bastante. La cumbia te invitaba a bailar un poco más sensual ».

leur donnait l'opportunité de tester de nouveaux morceaux devant le public ainsi que de rencontrer et d'établir des contacts avec d'autres artistes (Márquez 2017, p. 93).

En 2008, conscients de leur rôle de catalyseurs du mouvement, les organisateurs des soirées Zizek Club ont décidé de franchir un nouveau pas avec la création de son propre label, ZZK Records. Sa première référence a été une compilation réunissant dix-sept chansons de cette scène émergente, suivi des albums de début de Fauna — un duo de Mendoza alliant cumbia digitale et *villera* aux influences jamaïquaines — et de Chancha Vía Circuito, qui bientôt deviendrait l'un des artistes phares du label.

Cette nouvelle cumbia digitale se déroulait presque parallèlement au phénomène de la *cumbia villera*, qui, comme l'on a déjà vu, avait envahi le pays au tournant du siècle, mais jouissait encore d'une grande popularité. Pourtant, la relation entre ces deux styles était complexe et paradoxale. Bien que, du point de vue musical, la *cumbia villera* était l'une des sources d'inspiration de la cumbia digitale, le public des soirées Zizek Club était très différent de celui qui se rendait aux *bailantas*. Jace Clayton, qui s'est rendu à Buenos Aires en 2008 pour écrire un reportage sur la cumbia pour le magazine musical *The Fader*, se montrait quelque peu déçu par l'ambiance cosmopolite et *hipster* des soirées Zizek par rapport au caractère festif et populaire des concerts *villeros* (Clayton 2008). Les soirées Zizek Club offraient ainsi une sorte d'espace sécurisé où les jeunes des classes moyennes et aisées pouvaient profiter des plaisirs de la cumbia sans avoir à se déplacer dans les quartiers chauds de la ville. Le fait que les soirées Zizek Club avaient lieu en semaine déterminait par ailleurs le type de public qui pouvait se rendre au Niceto. Comme l'avoue Dull lui-même, « c'était le mercredi à une heure du matin. C'était donc une soirée où il fallait avoir envie d'être là. [Il y avait] beaucoup de gens du monde de

l'art, beaucoup de gens qui n'avaient pas à se lever le lendemain¹⁴³ » (Noisey en Español 2017a).

Pour Vecino, les échanges entre la cumbia *villera* et la cumbia digitale étaient marqués par l'unidirectionnalité : « si cette dernière est perméable aux influences de la première et fait de cette appropriation sa principale stratégie d'expansion et sa raison d'être, la cumbia [villera] est nécessairement contrainte à son propre circuit de consommation et de circulation¹⁴⁴ » (Vecino 2009). En effet, la *cumbia villera* ne se montrait pas trop intéressée à établir un dialogue avec la cumbia digitale : alors que des groupes comme Damas Gratis ont été invités plusieurs fois au Niceto — bien qu'avec quelques réticences —, la possibilité de donner un concert dans un quartier populaire était presque unimaginable pour un artiste de ZZK. En ce sens, comme l'affirme Pablo Lescano, leader de Damas Gratis, si les artistes de cumbia digitale essayaient de se produire à une *bailanta*, « il faudrait les faire descendre à la troisième chanson parce que le public commencerait à lancer des bouteilles sur eux. Les gens diraient : “ce n'est pas de la cumbia, ce n'est pas du hip-hop, c'est du n'importe quoi !”¹⁴⁵ » (Alarcón 2008, p. 61). Pour Pablo Semán, cette asymétrie est une conséquence directe des différences de capital culturel que possèdent les artistes et le public de ces deux scènes :

Plus ces capitaux sont grands, denses et hétérogènes, plus la recherche de variété est importante [...]. Alors que les jeunes qui ont un plus grand capital culturel peuvent aller au club électronique et combiner électronique, jazz, classique et cumbia, *cuarteto* et

¹⁴³ « Era miércoles a la una de la mañana. Entonces era una fiesta que realmente tenías ganas de estar. [...] [Había] mucha gente del arte, mucha gente que no tenía que estar despierta al día siguiente ».

¹⁴⁴ « mientras que la segunda es permeable a las influencias de la primera y, de hecho, hace de esa apropiación su estrategia primaria de expansión y su razón de ser, la cumbia [villera] está obligadamente constreñida a su propio circuito de consumo y circulación ».

¹⁴⁵ « al tercer tema, bajalos porque te los cagan a botellazos. La gente dice “¡esto no es cumbia, ni hip-hop, ni nada! ».

folklore [...], les jeunes des secteurs populaires [...] sont plus privés en termes des offres musicales et des divertissements parmi lesquels ils peuvent circuler¹⁴⁶. (Semán 2011)

Comme l'on a déjà évoqué, l'absence de préjugés envers des musiques associées aux classes populaires était l'un des éléments centraux du discours des artistes de cumbia digitale ainsi que de son public. Comme Diego Bulacio l'affirme : « nous avons tous été des auditeurs passifs de la cumbia. Notre mérite a été de ne pas avoir de préjugés même si nous ne sommes jamais allés dans une *bailanta*¹⁴⁷ » (Gómez 2009). Par ailleurs, les artistes de cumbia digitale n'étaient pas des musiciens provenant du milieu des musiques folkloriques. Bien au contraire, la première vague d'artistes associées à ZZK était composée de DJs et de producteurs électroniques incorporant pour la première fois les sonorités et les imaginaires de la cumbia à sa musique, souvent avec le zèle du nouveau converti. La plupart d'eux ont grandi en écoutant de la musique anglo-saxonne et ne se sont intéressés à la cumbia que très récemment. L'évolution des goûts et des attitudes musicaux de Chancha Vía Circuito est paradigmatique à cet égard :

Quand j'étais adolescent, j'écoutais Pink Floyd, Nirvana. Et dans les fêtes et les boîtes du quartier où j'allais, ils passaient le Grupo Sombras et Tambó Tambó. Je voulais me tirer une balle ! Quand la cumbia villera est apparue, c'était encore pire. Ça devient de plus en plus décadent !¹⁴⁸ (Andrade 2015)

Aux débuts des années 2000, quand Canale a commencé à créer ses premières productions électroniques sous l'alias de Universildo, sa musique était marquée par les sonorités *downtempo* et trip hop, et ses influences principales étaient des groupes comme

¹⁴⁶ « Cuanto mayores, más densos y heterogéneos sean los capitales, mayores serán las búsquedas de variaciones [...]. Si bien los jóvenes con mayor capital cultural pueden ir al club electrónico y conjugar electrónica, jazz, clásica y cumbia, cuarteto y folclore [...], los jóvenes de los sectores populares [...] están más privados en términos de ofertas musicales y de divertimento entre los cuales pueden deambular ».

¹⁴⁷ « Todos hemos sido oyentes pasivos de cumbia. Nuestro acierto fue no tener prejuicios a pesar de no haber ido jamás a una *bailanta* ».

¹⁴⁸ « En la adolescencia escuchaba a Pink Floyd, a Nirvana. Y en las fiestas y en los clubes de barrio a los que iba, pasaban el Grupo Sombras y Tambó Tambó. ¡Me quería pegar un tiro! Cuando salió la cumbia villera fue peor. ¡Esto va cada vez más en decadencia! ».

Massive Attack, Tricky, Björk ou Portishead. Mais en 2005, un voyage en routard dans la région montagneuse du nord du pays lui a fait redécouvrir le folklore et la cumbia :

Quand je suis revenu de ce voyage, ma tête avait changé. Je n'étais plus intéressé par ce qui se faisait en Europe ou aux États-Unis. J'avais découvert quelque chose qui m'avait vraiment interpellé. J'ai donc commencé à essayer de faire cette musique dans Fruity Loops, en échantillonnant de la cumbia et aussi du folklore : c'est ainsi que Chancha Vía Circuito est né¹⁴⁹. (Andrade 2015)

Cette trajectoire de redécouverte de musiques autochtones, souvent par le biais d'un voyage initiatique, est une constante chez les artistes de cumbia et du folklore digital, et s'inscrit dans un contexte d'intérêt renouvelé pour la géographie, l'histoire et la culture traditionnelle du continent chez les jeunes générations. Si, comme l'on a déjà vu, l'émergence indigène avait contribué à un éveil des identités culturelles partout en Amérique latine, en Argentine cela s'est doublé par le choc d'une crise économique qui a bouleversé les ambitions d'une classe moyenne traditionnellement tournée vers l'Europe. Notamment à Buenos Aires, où une grande partie des habitants sont des descendants d'immigrés italiens ou espagnols, il existait un certain sentiment de supériorité à l'égard de ses voisins latino-américains qui découlait de l'illusion de se croire une sorte de prolongement du Vieux Continent, une notion qui était en outre alimentée par les propres dirigeants du pays :

Les présidents qui ont affaibli [l'Argentine] avec leur fureur privatisatrice dans les années 1990 annonçaient à l'époque [...] qu'avec l'ouverture aux investissements étrangers, nous faisons déjà partie du premier monde. L'Argentine blanche et *porteña*, pour se distinguer du continent, avait ignoré ses provinces indigènes et métisses, et s'était éloignée de la solidarité reçue de l'Amérique latine pendant l'aventure des Malouines. Mais l'effondrement a rapproché les villes argentines des capitales de la pauvreté latino-

¹⁴⁹ « A la vuelta de ese viaje, mi cabeza había cambiado. Ya no estaba pendiente de lo que se hacía en Europa o Estados Unidos. Había descubierto algo que realmente me había traspasado. Entonces empecé a tratar de hacer esa música en el Fruity Loops, sampleando cumbia y también folklore: así nace Chancha Vía Circuito ».

américaine et leur a enlevé l'éducation et la culture qui leur permettaient de s'imaginer différentes¹⁵⁰. (García Canclini 2002, p. 11)

Le documentaire *Ritmos Bastardos*, produit par ZZK Films, qui raconte l'histoire des soirées Zizek Club et du label, s'ouvre précisément en explicitant le lien étroit qui unit le nouveau genre et la crise argentine. Pour Dull, l'émergence de la scène de cumbia digitale s'est produite « alors que l'Argentine en proie à la crise s'agitait et cherchait ses propres racines » (Mensi 2019). En ce sens, Villa Diamante ajoute qu'« en 2001, l'effondrement s'est produit et nous nous sommes rendu compte que Buenos Aires n'était pas Londres, ni New York, ni Berlin, ni Rio de Janeiro... Nous étions Buenos Aires » (2009).

Cette douloureuse prise de conscience a amené cette jeune génération d'artistes à une double démarche. D'un côté, leur rapprochement aux classes populaires à travers la consommation culturelle de cumbia découlerait de « l'envie désespérée des classes moyennes de donner du prestige à leur univers symbolique par le biais du plébéien et ainsi conjurer son fracassant échec culturel¹⁵¹ » (Vecino 2009) à la suite de la crise. De l'autre, et contrairement à la stratégie adoptée par la cumbia *villera* avec son affirmation de subalternité, la cumbia digitale a canalisé et sublimé la frustration des classes moyennes urbaines par les biais de la recherche d'une connexion plus profonde — et souvent nostalgique — à la nature et aux cultures ancestrales latino-américaines (Baker 2015, p. 188), une démarche qui fournit la clé pour saisir une bonne partie de son esthétique musicale et visuelle.

¹⁵⁰ « Los presidentes que debilitaron [Argentina] con su furia privatizadora durante los años noventa anunciaban entonces [...] que con esa apertura a la inversión extranjera ya estábamos en el primer mundo. La Argentina blanca y porteña, para distinguirse del continente, ignoró a sus provincias indígenas y mestizas, y se alejó de la solidaridad recibida de América latina durante la aventura en las Malvinas: hasta que el derrumbe acercó las ciudades argentinas a las capitales de la pobreza latinoamericana y quitó sustento a la educación y la cultura que le permitían imaginarse diferente ».

¹⁵¹ « la desesperación de los sectores medios por prestigiar a través de lo plebeyo su universo simbólico y conjurar su estrepitosa derrota cultural ».

2.2. Les mutations électroniques d'un genre translocal

Si, en quelque sorte, la cumbia digitale peut être considérée comme la dernière évolution d'un genre historiquement ouvert à toute sorte de transformations et de réappropriations, l'analyse de ce phénomène sous le prisme du concept de scène musicale permet de mettre en lumière la complexité de ses ancrages géographiques et identitaires en tant que musique à la fois locale et globale. D'abord issue du lexique journalistique, la notion de scène a été largement mobilisée dans le domaine académique depuis la fin du siècle passé, à la fois comme une catégorie sociale pour analyser les dynamiques de la formation des communautés musicales et comme un outil théorique pour saisir le rapport de la musique à la géographie et à l'espace (Janotti Junior 2012).

La typologie établie par Bennett & Peterson dans leur ouvrage *Music scenes: Local, Translocal, and Virtual*, publié en 2004, distingue trois types de scènes à des caractéristiques différenciées. Une scène locale se définit par son attachement à un espace géographique concret, tandis qu'une scène translocale est constituée autour d'une dimension esthétique commune qui rassemble des musiciens et des auditeurs pouvant être éloignés géographiquement. Enfin, une scène virtuelle est avant tout soutenue par l'interaction à distance des participantes à travers des médias spécifiques, notamment des plateformes numériques.

Comme Márquez (2017) le souligne, dans la cumbia digitale il est possible de retrouver en même temps des caractéristiques de ces trois types de scènes. La scène initialement développée autour des soirées Zizek serait un exemple de scène locale dans la mesure où elle constituait « une activité sociale ciblée qui se déroule dans un espace délimité et sur une période de temps spécifique, dans laquelle des groupes de producteurs,

de musiciens et de fans réalisent leur goût musical commun¹⁵² » (Bennett, Peterson 2004, p. 8). En ce sens, la première compilation du label, *ZZK Sound Vol.1 - Cumbia digital* est sortie en 2008 avec une volonté explicite de consolider cette scène locale émergente. En même temps, si ZZK a joué un rôle central dans le développement de la scène locale de Buenos Aires, il n'est pas moins vrai que sa démarche s'est très tôt caractérisée par une ambition transnationale. Conçue comme une carte de présentation pour le label et ses artistes, la compilation était assemblée juste à temps pour la première tournée des artistes du label aux États-Unis, qui les a amenés à la prestigieuse foire musicale South by Southwest à Austin, Texas.

Grâce notamment à un intense travail de marketing sur Internet, le label ZZK a réussi à positionner la ville de Buenos Aires sur la carte de la musique urbaine globale, et la nouvelle étiquette de « cumbia digitale » a commencé à circuler, tout d'abord dans des blogs et des réseaux sociaux, pour ensuite être reprise par les médias généralistes et les magazines spécialisés nationaux et internationaux (Márquez 2017, p. 99). En 2008, un article du *New York Times* faisant éloge de la vitalité artistique et culturelle de Buenos Aires mettait déjà en avant les soirées Zizek et la scène de la cumbia digitale — décrite comme « le nouveau *electrotango* » —, tout en soulignant les atouts de la ville pour séduire les expatriés :

Attirées par les prix abordables de la ville et par une élégance à la parisienne, des légions d'artistes étrangers colonisent Buenos Aires et transforment cette vaste métropole en un haut lieu du *cool*. Des musiciens, des designers, des artistes, des écrivains et des cinéastes se lancent dans le mélange transcontinental d'une ville qui allie élan latin et finesse européenne, et contribuent à sortir la capitale argentine de son malaise culturel après la leçon d'humilité infligée par la crise économique au début de la décennie¹⁵³. (Lee 2008)

¹⁵² « a focused social activity that takes place in a delimited space and over a specific span of time in which clusters of producers, musicians, and fans realize their common musical taste ».

¹⁵³ « Drawn by the city's cheap prices and Paris-like elegance, legions of foreign artists are colonizing Buenos Aires and transforming this sprawling metropolis into a throbbing hothouse of cool. Musicians,

Lancée juste un an après, la deuxième compilation du label, *ZZK Sound Vol.2* reflétait la rapidité avec laquelle la scène s'était transformée. Le disque incluait pour la première fois d'artistes d'autres parties du monde qui étaient en train d'expérimenter avec la cumbia digitale, tels que Meneo — un musicien guatémaltèque installé à Madrid —, le Hollandais Sonido del Príncipe ou le Nord-américain Uproot Andy. Ce dernier était aussi l'organisateur des soirées *Qué Bajo?!* à New York, axées sur les nouvelles sonorités électroniques issues de l'Amérique latine et de l'Afrique. Encore plus loin, à Melbourne, Cumbia Cosmonauts avaient aussi commencé à réinterpréter à leur façon les influences de la cumbia *sonidera* et digitale. En 2010, le duo australien était inclus dans l'album *Cumbia Bestial*, lancé par le label berlinois Chusma Records, qui se vantait d'être la première compilation « à réunir à la fois une pléiade internationale de producteurs et de DJs renommés et de nouveaux venus prometteurs issus de l'“underground” d'une nouvelle scène de clubs axée sur les sonorités latines urbaines¹⁵⁴ » (Chusma Records [sans date]). En très peu de temps, et grâce à l'explosion de l'intérêt pour le genre à l'échelle global, il était évident que la scène de cumbia digitale était devenue un phénomène translocal. En ce sens, elle était représentative des dynamiques culturelles qui caractérisent les scènes contemporaines des musiques électroniques de danse, qui ne se soutiennent pas uniquement par un sentiment d'appartenance local, généré par la fréquentation d'un club particulier, mais aussi par des affinités esthétiques et musicales circulant par-delà des frontières nationales et continentales (Bennett, Peterson 2004, p. 9).

Marquéz soutient par ailleurs que la scène de cumbia digitale peut être considérée comme une scène virtuelle depuis son origine (2016, p. 99) en raison de l'importance de

designers, artists, writers and filmmakers are sinking their teeth into the city's transcontinental mix of Latin élan and European polish, and are helping shake the Argentine capital out of its cultural malaise after a humbling economic crisis earlier this decade ».

¹⁵⁴ « the first to assemble both an international cast of noted producers and DJs and promising newcomers from the “underground” of a new urban latino club scene».

sa présence en ligne. Il est vrai que, du portail *What's Up Buenos Aires* où se promouvaient les premières soirées Zizek jusqu'à la diffusion via blogs et réseaux sociaux, Internet et les outils numériques ont joué un rôle fondamental dans le développement de la scène. Grâce à ces plateformes, le public international pouvait suivre les dernières actualités de ce qui se passait à Buenos Aires au même titre que les locaux. Comme se rappelle Dull, cela conduisait à une sorte de dédoublement des publics : « [il y en avait] un ici, dans les soirées, et un autre là, sur Internet¹⁵⁵ » (p. 99). Néanmoins, la scène de cumbia digitale ne semble pas correspondre complètement à la description des scènes virtuelles, qui constituent des phénomènes soutenus et contrôlés majoritairement par les communautés de fans et « se forment non pas dans les espaces physiques des villes, mais dans les espaces virtuels d'Internet, de sorte que les membres de la scène n'ont jamais besoin de se rencontrer en face à face¹⁵⁶ » (Bennett 2004, p. 230). En revanche, dans la cumbia digitale, au moins pendant sa période de formation, la scène était fortement territorialisée et marquée par le contexte socioculturel particulier de la ville de Buenos Aires. Cela nous conduit à nuancer le caractère virtuel de la scène et à adopter plutôt la notion de scène « post-virtuelle » proposée par Alfredo González Reynoso (2014), où la dimension virtuelle n'annule pas l'ancrage physique — local ou translocal — et fonctionne même comme une extension de celui-ci, bien qu'utilisant d'autres logiques communicatives (p. 21).

Inspiré par la scène de Buenos Aires et par les artistes du label ZZK, la ville de Lima est devenue dans la décennie des années 2010 l'autre grand pôle d'expérimentation de la cumbia digitale sur le continent, dans un contexte de revalorisation et de redécouverte des cumbias péruviennes à la suite de l'album *The Roots of Chicha*. L'un

¹⁵⁵ « [había un público] acá, en las fiestas, y otro allá, en Internet ».

¹⁵⁶ « [the scenes] are formed not in the physical spaces of cities and towns, but in the virtual spaces of the Internet so that scene members need never meet face-to-face ».

des principaux représentants de cette nouvelle scène a été le duo Dengue Dengue Dengue, qui avoue avoir eu un déclic lors de la présentation en direct de quelques artistes de ZZK en 2009, comme El Remolón et Chancha Vía Circuito, dans le cadre du festival de design graphique TRImarchi en Argentine :

Quand on l'a écouté jouer [...] c'était dingue... j'avais déjà vu des fusions de musiques latines avec de la musique électronique avec par exemple Señor Coconut, mais là c'était la première fois que je voyais ça dans une ambiance de club, avec des gens qui dansaient ! Évidemment on n'allait pas faire la même chose, mais on a tout de suite pensé qu'on pourrait faire notre propre version de ce mélange. Eux le font avec de la cumbia villera, donc on s'est dit qu'on pouvait le faire avec notre propre musique. (Philou Cxc 2014)

Dengue Dengue Dengue ont été également derrière l'organisation des soirées TOMA! à Lima, dédiées aux « *beats psicotropicales* » qui ont joué un rôle de catalyseur de la scène locale équivalent à celui des soirées Zizek pour la capitale argentine. Ces soirées étaient par ailleurs l'occasion pour des artistes classiques de cumbia péruvienne comme Los Mirlos ou Los Wempler's de se produire devant un tout autre public :

[C]'était la première fois qu'ils jouaient devant des gens si... jeunes, d'un autre délire... hipsters [...] [C]'est un public très différent de celui qui va les voir à leurs concerts [...] [J]'ai l'impression que c'est presque quand on les a invités à une soirée TOMA qu'ils se sont ouverts à un autre public. Aujourd'hui ils jouent tout le temps dans des clubs plus... « branchés ». (Philou Cxc 2014)

Que ce soit à travers la circulation des artistes, des collaborations ou des remixes, le rapport entre la scène de Lima et celle de Buenos Aires s'est caractérisé par l'échange et l'interaction constante, et des artistes *limeños* comme Animal Chuki ont même été signés par ZZK Records. Cependant, on peut observer quelques divergences significatives entre les positionnements musicaux et esthétiques des artistes argentins et péruviens. Si, au fil du temps, la scène argentine s'est de plus en plus rapprochée des sonorités analogiques, et quelques artistes associés à ZZK sont entrés dans le circuit de la *world music* traditionnelle, le plus grand représentant de la scène de Lima, le duo Dengue

Dengue Dengue, est resté fermement ancré au milieu de la musique électronique, comme en témoignent ses passages au prestigieux festival Sónar de Barcelona.

Ces différences sont encore plus prononcées dans le cas du label Terror Negro, un *netlabel* créé à Lima en 2008 qui, malgré son association initiale avec l'étiquette de « cumbia digitale », a évolué dans une direction opposée aux tendances traditionalistes de ZZK, s'orientant plutôt vers les musiques urbaines. Par ailleurs, sur le plan esthétique, des artistes comme Deltatron, chef du label Terror Negro ou encore DJ Shushupe — l'une des artistes féminines pionnières de la scène —, se nourrissent de l'imaginaire du ghetto et s'affichent dans un style vestimentaire inspiré du *streetwear* et du hip-hop, en évitant pour la plupart toute évocation d'exotisme tropical ou de mysticisme indigène.

L'esthétique brute et urbaine des pochettes de Deltatron brise les stéréotypes auxquels nous avons associé ceux qui font du *tropical bass*, de la cumbia digitale ou mixent dembow dans leurs morceaux. Sur les pochettes de ce Péruvien, il n'y a pas de longs ongles fluorescents ni de masques indigènes en contact avec des extraterrestres. Le néon est réduit à une paire de bandes fluorescentes qui dessinent le titre de ses chansons sur des photographies dramatiques et denses dans lesquelles on peut voir aussi bien un voyou dans une voiture classique qu'une nana avec frange et des cheveux colorés. En général, on y trouve beaucoup de nombrils exposés¹⁵⁷. (Jiménez 2015)

Contrairement à l'Argentine, la familiarité du Pérou avec les cultures andines et amazoniennes, ainsi que l'importance de l'apport indigène dans la construction identitaire péruvienne moderne semblent affranchir ces artistes de l'obligation de crier leur identité sur les toits. Par ailleurs, dans la mesure où la cumbia péruvienne était déjà ressentie comme une expression musicale vernaculaire et métisse, le discours autour du genre ne

¹⁵⁷ « La estética cruda y callejera en las portadas de Deltatron, distrae la atención de los estereotipos con los que tenemos asociados a quienes hacen *tropical bass*, cumbia digital, o mezclan dembow en sus piezas. En las portadas de este peruano no aparecen uñas largas fluorescentes, ni máscaras nativas en contacto con extraterrestres. El neón se reduce a un par de rayones fluorescentes que dibujan el título de sus canciones sobre fotografías dramáticas y densas en las que lo mismo aparece un malandro en un coche clásico, que una nena con flequito y pelo de colores. En general, hay muchos ombligos ».

semble pas avoir acquis les dimensions mythiques dont font preuve quelques artistes en Argentine et ailleurs.

D'une manière générale, nous constatons que, plus on s'éloigne géographiquement du berceau colombien de la cumbia — et donc du contexte social et ethnique de cette région, ainsi que de la matrice culturelle dont le genre est issu — plus on a tendance à lui attacher toute sorte de significations politiques, symboliques ou spirituelles. Dans *Yo soy la cumbia*, un documentaire colombien sur la propagation du genre à travers le continent, Pilar Arrese, la guitariste du groupe argentin de *tropipunk* Kumbia Queers, admettait que « peut-être que plus on va dans le Sud, plus la “cumbia” devient quelque chose de plus important. Vous [les Colombiens] en avez des définitions plus précises chez vous. Nous vous l'avons volé !¹⁵⁸ » (Ojaba 2017). Si, dans l'imaginaire des Kumbia Queers, la cumbia est vue comme une sorte de « punk latino » et donc chargée d'une puissance symbolique comme musique revendicative — en l'occurrence, au service de la lutte contre le patriarcat et le capitalisme (Calvo Tarancón 2016)—, pour un habitant des Caraïbes colombiennes, la cumbia n'est qu'une des nombreuses déclinaisons de la tradition musicale *costeña*.

De ce fait, en Colombie, les hybridations entre la cumbia et la musique électronique sont restées étroitement liées à l'imaginaire régional, mettant notamment en avant l'héritage africain du genre ainsi que les points de convergence entre les différentes musiques caribéennes. Pour Richard Blair, « qu'il s'agisse de cumbia, de vallenato ou de salsa, il suffit de gratter la surface de notre musique pour trouver des tonalités et des rythmes noirs¹⁵⁹ » (Brown Gamboa 2006). À la tête de son projet Sidestepper, ce

¹⁵⁸ « tal vez, cuanto más al sur de Latinoamérica, “cumbia” es algo mucho más grande. Ustedes [los colombianos] por ahí tienen definiciones más exactas. ¡[Nosotros] se la robamos! ».

¹⁵⁹ « cumbia, vallenato o salsa: sólo hay que rayar la superficie de nuestra música para encontrar tonos y ritmos negros ».

producteur britannique a été l'un des pionniers des fusions entre musiques traditionnelles et électroniques en Colombie. Les origines du groupe remontent à 1992, lorsque Blair, alors ingénieur de son dans les studios du label Real World, travaillait sur l'album *La Candela viva* de Totó la Momposina. Lors de ces enregistrements, Blair est devenu captivé par la musique de l'artiste : « Ça sonnait comme la musique jamaïcaine, mais en plus profonde et plus mystique. [...] Les percussions étaient africaines, mais pas tout à fait. Tout ça m'a époustouflé¹⁶⁰ » (S&C Team 2010).

Blair s'est rendu en Colombie pour rendre visite à la chanteuse, avec pour objectif d'apprendre davantage sur les traditions musicales du pays, mais il a fini par s'installer dans le pays pensant plusieurs années. Pendant ce temps, il a participé comme producteur et ingénieur de son dans divers enregistrements d'artistes colombiens, dont des albums devenus des classiques, comme le début d'Aterciopelados, *Con el corazón en la mano* (1993) ou encore *La Tierra del Olvido* (1995) de Carlos Vives. C'est lors de ces enregistrements que Blair a commencé à entrer en contact avec de jeunes musiciens locaux tels que Teto Ocampo ou Iván Benavides. Ceux-ci allaient devenir ses plus proches collaborateurs lors d'une série d'albums, comme *3 AM (In beats we trust)* (2003), qui ont marqué un tournant dans les Nuevas Músicas Colombianas, notamment par ses originales hybridations entre sonorités analogiques et digitales. Dans les mots de Benavides :

Nous avons découvert quelque chose de très important et c'était la facilité de matcher les rythmes archaïques d'origine très noire avec l'électronique. L'idée de *loop*, la musique circulaire présente dans la musique de tambour — qui n'a pas une structure de chanson, mais d'appel et réponse¹⁶¹ —, dans la musique noire et dans les musiques populaires

¹⁶⁰ « It sounded like Jamaican music, but deeper and more mystical. [...] There were African drums, but not really. The whole thing took my head off ».

¹⁶¹ Si les structures d'appel et réponse son souvent liées aux musiques « noires », il faut souligner, comme le rappelle Philip Tagg, qu'« elles sont autant africaines qu'européennes, indiennes ou juives » et que « si l'on trouve un grand nombre d'appels et réponses dans la musique d'Afrique de l'Ouest, cela ne peut pas

presque partout dans le monde, est aussi dans l'électronique. Ce n'était pas une affaire précipitée. C'était la voie naturelle¹⁶². (Rubini, Vallejo-Cano 2011, p. 76)

Blair a été l'un des premiers artistes à aller au-delà de la simple incorporation d'échantillons musicaux ou de percussions latines pour former un véritable projet avec des musiciens locaux. En fait, son statut d'étranger lui a permis de contourner les rigides dynamiques raciales et les forts régionalismes présents en Colombie, qui « cristallisent des oppositions en termes d'origines, de caractères, d'activités et d'expressions artistiques perçues comme différentes » (Moñino 2002). Notamment dans la Côte atlantique, « il n'est pas rare d'y entendre que “nous ne faisons pas partie du même pays que Bogotá” : tous les Colombiens de l'intérieur sont ici péjorativement appelés *cachacos* » (2002). En ce sens, l'un des aspects les plus innovateurs de Sidestepper était le fait d'être un groupe formé par des musiciens issus de toutes les régions de la Colombie et notamment de mettre en avance des musiciens *costeños*, lesquels faisaient historiquement l'objet de préjugés dans la capitale :

Normalement, les *Costeños* traînent avec les *Costeños*. Et les habitants de Bogotá traînent avec d'autres habitants de la ville [...] Bogotá est dans les montagnes, et le stéréotype est qu'ils sont tous intellectuels et très froids. Le stéréotype des *Costeños* est qu'ils sont grossiers et bruyants. Une fois que nous avons monté le groupe, il est devenu plus à la mode d'apprécier les Noirs et la musique noire en Colombie. Tous les groupes pop ici [à Bogotá] sont essentiellement formés par des Blancs qui sont des gosses de riches. La meilleure chose que nous puissions faire sans dire un mot, c'est simplement d'apparaître sur scène¹⁶³. (S&C Team 2010)

logiquement être cité comme étant une caractéristique exclusive de la musique “noire” ou “afro-américaine” » (Tagg 2008, p. 145).

¹⁶² « Ahí descubrimos una cosa muy importante y era la facilidad del match entre lo arcaico de origen muy negro y lo electrónico, la idea del loop, la música circular, que está presente en la música de tambores que no tiene estructura de canción sino estructura de canto-respuesta, en la música negra y en las músicas populares de casi todo el mundo, y así mismo en la electrónica. No era una cosa atropellada. Era el camino natural ».

¹⁶³ « Normally the *Costeños* [people from the coast] hang out with *Costeños*. And the people from Bogotá hang out with other people from the city [...] Bogota is in the mountains, and the stereotype is they are all intellectual and very cold. The stereotype of the *Costeños* is that they're uncouth and loud. Once we put the band together, it became more fashionable to appreciate Black people and Black music in Colombia. All

Sidestepper s'est constitué depuis ses débuts comme une formation changeante composée de chanteurs et de musiciens gravitant autour de Blair. De surcroît, elle a servi comme une sorte de vivier de talents locaux qui ont ensuite fondé ou intégré des groupes fondamentaux de la scène musicale colombienne comme ChocQuibTown, Systema Solar ou encore Bomba Estéreo. Dans le contexte national, la musique de Sidestepper, ainsi que celle de ces groupes qui s'inscrivent dans son sillage, trouve un écho auprès des jeunes Colombiens culturellement curieux et désireux d'explorer de nouvelles façons d'actualiser et de faire revivre la tradition musicale autochtone (Fernández L'Hoeste 2014, p. 170). Ce sont des musiques qui cherchent à exprimer une identité colombienne cosmopolite, propre des nouvelles générations issues des classes urbaines moyennes et aisées. En même temps, ces groupes issus ou proches du mouvement des NMC se distinguent nettement, du point de vue socioculturel et ethnique, d'autres musiques urbaines contemporaines associées aux classes populaires, comme la *champeta* ou la *salsa choke*, des genres électroniques qui conjuguent également la modernité et les traditions afrocolombiennes, mais qui sont souvent méprisés du fait de son association aux populations noires et pauvres. Comme l'avoue Benavides lui-même :

Il existe certains groupes acceptés par le milieu intellectuel ou le monde hipster et qui reproduisent généralement la même formule : des *bogotanos* bilingues des classes aisées ou des étrangers collaborant avec des Noirs. Dans l'électronique de la NMC, il y en a pourtant une autre qui est mal vue parce qu'elle est celle des Noirs du ghetto, comme la *champeta* urbaine ou la *salsa shocke* [sic]. C'est comme s'il y avait une électronique des classes aisées, *hipster*, *cool*, qui est celle de Sidestepper — moi, je fais partie de ça — Bomba Estéreo, Systema Solar... et une autre qui est de quatrième ou cinquième catégorie, qui est celle des Noirs *champetudos* comme Kevin Florez, Mr. M. Black et les gars d'Aguablanca à Cali¹⁶⁴. (cité dans Gómez Gómez 2015)

the pop bands here are basically White rich kids. The best thing we could do without saying a word is just appear on stage ».

¹⁶⁴ « Hay ciertos grupos que son aceptados por la inteligencia o el mundo hipster y que generalmente corresponde a una forma; bogotano estrato alto bilingüe o extranjero trabajando con negros. En la

De manière similaire aux clivages existants entre la cumbia digitale et la *cumbia villera* en Argentine, ce phénomène témoigne d'une dichotomie entre les styles musicaux des classes moyennes et aisées et ceux des classes populaires, une division où se manifestent avant tout de différences de capital culturel et de prestige social :

Cela met en évidence la stratification entre, d'une part, la musique qui correspond aux gens de la capitale, des bilingues ou des polyglottes, des professionnels qui appartiennent généralement aux classes moyennes et aisées et qui produisent de la musique pour ces mêmes milieux ou pour le marché international avec lequel ils se sentent liés, car ce sont eux qui sont autorisés à « améliorer » ou « innover » avec la musique traditionnelle, tandis qu'il existe, d'une autre part, un groupe de « musiciens empiriques » qui produisent de la musique à partir de leurs propres espaces¹⁶⁵. (Gómez Gómez 2015, p. 112)

Le groupe Systema Solar est un exemple paradigmatique de l'insertion des musiques, esthétiques et imaginaires des classes populaires *costeñas* dans un contexte de musique électronique à vocation cosmopolite. Le groupe, qui s'est formé ad hoc pour se produire lors de l'inauguration de la Biennale d'art contemporain de Medellín en 2007, s'est constitué comme un collectif musical et audiovisuel inspiré par la culture des *picós* et des *verbenas*, les fêtes populaires traditionnelles de la côte atlantique, notamment à la ville de Barranquilla. Le groupe a même forgé un nouveau mot, « Berbenautika », pour décrire son style : « c'est une ombre nouvelle sur la musique et qui caractérise parfaitement comment nous tous sommes [...] C'est un style qui nous permet de mélanger plusieurs musiques et non seulement quelques musiques d'un même genre, d'une même forme » (Di Cristino 2017). L'un des membres fondateurs du collectif, le producteur

electrónica de las NMC hay otra que está mal vista porque es la de los negros del ghetto [como lo] es la champeta urbana o la vaina de salsa shocke [sic], es como si hubiese una electrónica de estratos altos, hipster, cool, que es la de Sidestepper — yo me meto ahí —, Bomba Estéreo, Systema Solar y otra electrónica que es de cuarta o de quinta que es la de los negros champetudos [como] Kevin Florez, Mr. Black y las de los muchachos de Aguablanca en Cali ».

¹⁶⁵ « evidencia la estratificación de la música que corresponde, por un lado por un lado, a la gente de capital, bilingüe o polígota, profesionales que por lo general se encuentra en los estratos medio y altos que producen música para estos sectores o para el mercado internacional con el que se sienten conectados, por ser los autorizados a “mejorar” o “innovar” con músicas tradicionales, mientras existe otro grupo de “músicos empíricos” que producen música desde sus propios espacios ».

bogotano Juan Pellegrino, avait passé dix ans à Paris comme ingénieur du son dans le milieu de la musique électronique, notamment aux côtés de Guy-Manuel de Homem-Christo, du duo Daft Punk. Outre l'expertise acquise, cette expérience lui a permis, à son retour en Colombie, de porter un nouveau regard sur les pratiques musicales autochtones :

Une semaine avant, j'avais vu la crème de l'avant-garde au festival Sónar, à Barcelone. Et je me retrouve dans un village de la côte caraïbe, au milieu d'une fête avec des dizaines de pikos — les sound systems locaux. Une expérience hallucinante : avec un matériel obsolète selon les critères européens, les DJs faisaient des prodiges de créativité. (Gomez 2010)

En ce qui concerne son rôle au sein de Systema Solar, Pellegrino décrit son travail de production comme consistant à « récycl[er] des bouts de la mémoire culturelle de la Colombie » ainsi qu'à « reconstituer des sensations corporelles du folklore colombien. De la cumbia, mais aussi du vallenato et tout l'héritage afro-colombien, indigène et européen de la musique colombienne. Que de la joie et du bonheur » (Labesse 2014).

Malgré sa revendication des expressions autochtones, Systema Solar privilégie pourtant les outils et les codes de la musique électronique plutôt que traditionnelle. En outre, comme la plupart des groupes de cumbia et de folklore digital, ils sont considérés dans son pays d'origine comme faisant de la musique « alternative », et leurs ambitions sont clairement transnationales : « en fait, la plupart de nos fans ne viennent pas de la côte. Nous sommes plus connus dans l'intérieur du pays, par exemple à Bogotá. Notre musique est beaucoup plus jouée à New York qu'à Santa Marta ou Carthagène¹⁶⁶ » (Gordon 2017). La musique de Systema Solar est ainsi une sorte de transposition de l'ambiance populaire de la *verbena* mise au goût des exigences esthétiques d'un public urbain et cosmopolite.

¹⁶⁶ « actually, most of our fans are not from the coast. We are more well known in the interior of the country for example in Bogotá. Our music gets played a lot more in New York than in Santa Marta or Cartagena ».

À part la médiation technologique qui leur a permis de reformuler les sonorités folkloriques sous le prisme de la musique électronique, Piñeres & Vega attribuent le succès de Systema Solar à « l'appropriation d'un éthos caribéen, non plus défini en termes d'identité territoriale, mais de sens¹⁶⁷ » (Piñeres, Vega Casanova 2017, p. 83). Par ailleurs, l'importance des Caraïbes est revendiquée du fait du rôle central que les musiques jamaïquaines ont joué dans la création et le développement de la musique électronique :

Ce sont les Caraïbes qui ont apporté l'énergie au mélange de cultures qui caractérise l'expérience de *lo caribeño* ; c'est de là que sont sorties les inspirations de la musique qui a été la référence pour la création de la musique électronique. Il ne peut y avoir de la Techno ou de la House sans le Dub, et le Dub est né en Jamaïque¹⁶⁸. (Piñeres, Vega Casanova 2017, p. 90)

Ce discours s'inscrit dans une récente revendication de la musique *dub* qui considère le genre non pas comme un simple sous-style du reggae jamaïquain, mais aussi comme le précurseur d'un ensemble de techniques de production qui permettent de le considérer comme une sorte de prototype de la musique électronique moderne et notamment de la *bass music*. En effet, dans les années 1970, le *dub* a été pionnier dans l'introduction des pratiques comme le remix, la considération du studio comme lieu d'expérimentation sonore et l'élévation de la figure du producteur au rang d'artiste.

Pour un bon nombre de ces artistes — nous l'avons déjà remarqué dans le cas de Gotan Project — la musique *dub* semble jouer une sorte de rôle de charnière entre les musiques latino-américaines et la musique électronique. En Colombie, ce type d'expérimentations ont été notamment développées par Mario Galeano, l'une de figures

¹⁶⁷ « la apropiación de un ethos Caribe, definido ya no a partir de una identidad territorial, sino de sentido ».

¹⁶⁸ « El Caribe es quien le ha puesto esa energía de la mezcla de las culturas que se da en la experiencia de lo caribeño; es de donde han salido las inspiraciones de las músicas que han sido referencia para la creación de la música electrónica. No puede haber Techno, ni House sin Dub, y el Dub nace de Jamaica ».

centrales de la scène musicale *bogotana* et leader de groupes comme Ondatrópica — avec le DJ et producteur Quantic, un autre Britannique fasciné par la cumbia qui a fini par s’installer en Colombie — et Las Pirañas. Mais c’est avec son projet le plus expérimental, Frente Cumbiero, que Galeano a exploré de façon plus approfondie les fusions entre la cumbia et le *dub*. En 2009, dans le cadre d’un projet sponsorisé par le British Council, la Universidad Javeriana de Bogotá — où Galeano est enseignant— a invité le légendaire producteur de *dub* Mad Professor, dans le but de créer une rencontre sonore entre ce genre et la cumbia. Pendant trois jours, plusieurs chansons ont été enregistrées avec la collaboration des quelques-uns des principaux musiciens de la scène locale. Les morceaux enregistrés à Bogotá ont été amenés par la suite à Londres, où Mad Professor a réalisé des versions *dub*. Le résultat a été l’album *Frente Cumbiero meets Mad Professor*, qui a été accueilli avec enthousiasme par la critique internationale.

Il est intéressant de constater que la plupart des artistes qui ont mené ce type de démarches soient des étrangers ou des musiciens locaux issus des milieux académiques et souvent avec de l’expérience en Europe ou aux États-Unis. Leur cosmopolitisme leur permet de s’affranchir des préjugés raciaux et de classe profondément ancrés dans la société colombienne, ainsi que d’emprunter librement des éléments d’autres cultures musicales, en dépassant les cloisonnements génériques. Il s’agit d’artistes qui possèdent le capital culturel — musicologique et historique — pour identifier, au-delà des différents contextes socioculturels, les analogies et homologues entre des musiques diasporiques, comme les connections entre le *soukous* congolais et la *champeta*, ou l’accentuation rythmique commune du contretemps qui relie naturellement la cumbia aux musiques jamaïquaines. Comme l’avoue Mario Galeano lui-même :

Pour un connaisseur de ska, il est tout à fait normal de passer de là à une *gaita* à la Pedro Laza ou encore d’un rocksteady à une chanson d’amour de Calixto Ochoa. Le *skank* du

reggae, le *llamador* de la cumbia et les profondes lignes de basses communes aux deux genres font que les liens entre la Jamaïque et la Colombie se nouent dans la tête de ceux qui connaissent ces musiques¹⁶⁹. (Galeano 2015)

Si en Colombie il n'existe pas une scène de cumbia digitale aussi définie qu'à Buenos Aires ou à Lima — malgré le fait que des groupes comme Systema Solar ou Bomba Estéreo sont souvent présentés sous cette étiquette à l'étranger —, cela est dû au fait que le genre semble s'être intégré dans d'une sorte d'esthétique et d'identité pan-caribéenne. Ainsi, la cumbia a établi des dialogues non pas seulement avec d'autres formes musicales afro-latines contemporaines, comme la *champeta* ou le reggaeton, mais aussi avec les sonorités antillaises. « Fuego », le premier tube de Bomba Estéreo, avec lequel le groupe a commencé à s'attirer une reconnaissance internationale, le résumait parfaitement dans ses paroles : « *Aquí viene Bomba Estéreo, viene con to' / champeta, reggae music, cumbia y folclor / es un poder que es una bomba atómica / un poco de folclor con música electrónica* » (« Voici Bomba Estéreo / Nous avons tout ce qu'il faut / Champeta, reggae, cumbia et folklore / C'est puissant comme une bombe atomique / Un peu de folklore avec de la musique électronique »).

Loin des coordonnées géographiques et esthétiques des Caraïbes, les mutations digitales de la cumbia au Mexique ont évolué vers des discours et des pratiques aux inspirations multiples, fortement conditionnés par les différents contextes locaux. À Ciudad de México, le collectif La Súper Cumbia Futurista a été créé en 2005 pour rassembler de divers projets de cumbia électronique, tels que Afrodita, Sonido Changorama ou Amantes del Futuro. Malgré son inclusion dans quelques compilations internationales comme *Cañonazo electrocumbiero* (2012), lancé par EMI Music México,

¹⁶⁹ « Para un conoedor del ska, pasar a una gaita al estilo de Pedro Laza es de lo más normal, o del rocksteady a una canción de amor de Calixto Ochoa. El skank del reggae, el llamador de la cumbia y los bajos a tierra de ambos hacen que los lazos entre Jamaica y Colombia se aten en la cabeza de quien conoce sus músicas ».

ces projets ont eu peu de visibilité au-delà des frontières du pays ; cela s'explique en partie par son esthétique musicale et visuelle qui célèbre le kitsch et les références locales plutôt que le cosmopolitisme branché. Également issu de la capitale mexicaine, le projet Instituto Mexicano del Sonido, créé par le DJ et producteur Camilo Lara, a eu beaucoup plus de succès dans les circuits internationaux, grâce en partie à la vente des droits de sa musique pour des films, des séries de télévision et des publicités. Cette pratique, appelée communément « synchronisation » au sein de l'industrie musicale, représente de plus en plus une précieuse source de revenus pour les artistes et les labels indépendants, en offrant une visibilité exceptionnelle auprès du grand public. La grande exposition médiatique dont bénéficie un film ou une série TV peut permettre de relancer les ventes de disques et la carrière d'une artiste, comme en témoigne le cas de l'accordéoniste Celso Piña. En 2006, l'inclusion de « Cumbia sobre el Río » dans le film *Babel* a contribué à booster le profil international tant du vétéran musicien de Monterrey que du producteur Toy Selectah, qui a su moderniser la musique traditionnelle de Piña pour la mettre au goût des nouvelles générations.

Dans le contexte de la musique électronique mexicaine, c'est pourtant dans la ville frontalière de Tijuana que les expérimentations les plus audacieuses avec la cumbia ont été menées. Le pionnier de cette scène a été Nortec Collective, l'un des plus grands référents de la musique électronique mexicaine. Sa démarche fusionnait la house et la techno européenne avec les sonorités de la musique *norteña*, ainsi que d'autres genres régionaux comme la *banda* de Sinaloa, caractérisée par la ligne de basse donnée par le tuba et par l'utilisation d'instruments à vent. Formé de DJs, mais aussi de designers et de graphistes, Nortec Collective ont été également précurseurs dans l'importance accordée à la dimension visuelle du projet, en accompagnant notamment ses concerts de projections audiovisuelles, un aspect qui sera repris par la suite par une bonne partie des

artistes de cumbia et du folklore digital. Ces animations visuelles représentaient des éléments de la culture populaire mexicaine et de l'imagerie urbaine de Tijuana traités numériquement, des choix iconographiques qui relevaient à la fois d'une réflexion esthétique et anthropologique. Cependant, il s'agissait de références associées à la culture populaire locale qui ne sont rendues acceptables qu'à travers un processus de réévaluation qui a rendu branché ce qui était vu comme ringard. Comme le souligne Alejandro Madrid :

Nor-tec [sic] fonctionne comme une sensibilité esthétique qui permet à ces classes moyennes de Tijuana qui poursuivaient leurs désirs de modernité dans les sons et les formes globaux du jazz, du rock, de la pop et de la musique électronique de cesser d'entendre ces musiques locales comme vulgaires, ringardes ou de mauvais goût et de commencer à les considérer comme kitsch¹⁷⁰. (Madrid 2008, p. 80)

Si Nortec Colective a joué un rôle fondamental dans la construction d'un certain imaginaire de modernité hybride, la nouvelle génération de musiciens de Tijuana a tourné le dos à ce qu'ils considéraient comme une vision encore trop édulcorée et stylisée de la ville. Ces jeunes artistes électroniques, tels que Los Macuanos, María y José ou Siete Catorce, grandis à mi-chemin entre Tijuana et San Diego et rassemblés sous l'étiquette de *ruidosón*, ont développé un regard beaucoup plus sombre, voire nihiliste, ainsi qu'un intérêt parfois morbide pour les aspects les plus glauques de la culture mexicaine. Ainsi, ce mouvement expérimental menait une critique de la situation de violence et de corruption au Mexique, non pas par le biais d'un discours politique explicite, mais pas une sorte d'appropriation et de détournement macabre des références et des codes esthétiques de l'imaginaire national — telles que le catholicisme, la narcoculture ou la culture télévisuelle mexicaine — à travers des stratégies sonores et visuelles propres de

¹⁷⁰ « Nor-tec works as an aesthetic sensibility which allows those middle classes from Tijuana who pursued their desires for modernity in the global sounds and formas of jazz, rock, pop, and electrónica to stop hearing those local musics as vulgar, *naca* [...] or *guapachosa* and begin to consider them kitsch ».

la culture digitale (González Reynoso 2014). Dans les mots de Moisés López, de Los Macuanos : « Nous voulions embrasser cette obscurité et la canaliser en quelque chose de créatif. C'est morose, mais en même temps, c'est de la musique pour faire la fête¹⁷¹ » (Fritz 2012).

Cette attitude se manifeste dans le vidéoclip choquant de « Club negro » de María y José — alias du producteur Tony Gallardo —, où nous assistons à l'enlèvement et au meurtre d'une jeune femme aux mains d'une bande criminelle dirigée par l'artiste lui-même, qui assume à la fois le rôle de bourreau de la victime, tuée à la machette, et celui du DJ de la boîte de la nuit où le crime a lieu. Comme l'affirme Sébastien Rutés, les clichés sanglants de la narcoculture ont saturé les représentations de la culture mexicaine à l'étranger, notamment depuis le déclenchement de la « *guerra contra el narco* » au milieu des années 2000, en remplaçant le réalisme magique comme nouveau paradigme d'exotisme latino-américain (Rutés 2019). En ce sens, si « Club Negro » peut être considéré comme une sorte de métaphore de la violence au nord du Mexique, il semble pourtant adopter une attitude ambivalente à cet égard, avec une fascination qui risque de basculer dans une esthétisation banale.

À Monterrey, outre la fleurissante culture *sonidera*, la cumbia digitale est également au cœur d'un autre style qui est né au tournant de la première décennie du XXI^e siècle, le *tribal guarachero*, une musique électronique caractérisée par de frénétiques triolets de percussion sur une grosse caisse régulière et pesante. Le style a été notamment adopté par les adolescents locaux dans leur processus d'exploration identitaire, en mêlant « les chansons traditionnelles de la région, la culture post-emo, le style *cholo* » (Clayton

¹⁷¹ « We wanted to embrace that darkness and channel it into something creative. It's doom but at the same time, it's party music ».

2015), ainsi que des sons préhispaniques réimaginés, pour construire une sorte de rave aztèque futuriste.

2.3. Au-delà de la cumbia digitale : perspectives et enjeux de l'électro-folklore latino-américain du XXI^e siècle.

La cumbia a fait preuve d'une souplesse remarquable dans sa capacité d'être appropriée, transformée et adaptée aux besoins des contextes nationaux spécifiques tout au long du continent. De surcroît, la cumbia digitale a réussi à mener le genre au-delà des limites des classes populaires auxquelles il était majoritairement associé, en le mettant au goût du jour, le rendant branché et l'inscrivant dans les circuits de la musique de club mondiale. Du point de vue identitaire notamment, la cumbia digitale a servi à articuler les tensions, les aspirations et les paradoxes d'une classe moyenne urbaine et cosmopolite en quête de nouvelles expressions de modernité, sans pour autant renoncer à l'exploration de ses racines culturelles. Dans les mots de l'artiste argentine La Yegros, l'un des projets les plus populaires sortis de l'écurie ZZK :

Je pense que nous vivons aujourd'hui un moment très particulier, où nos racines peuvent être représentées musicalement d'une manière électronique et moderne, et ainsi atteindre un public perméable qui s'identifie à la fois aux deux démarches, la traditionnelle et l'électronique¹⁷². (Gazio 2014)

Néanmoins, comme l'on a vu, le genre est porteur de significations et de connotations très différentes selon les scènes régionales. Si, en Argentine, le genre est indissociable de la crise économique argentine et de la déception de toute une génération de jeunes *porteños* forcés à reconsidérer leur place dans le contexte latino-américain, en Colombie la cumbia digitale est liée à une revendication des origines africaines du genre

¹⁷² « Pienso que hoy estamos atravesando un momento súper especial, donde nuestras raíces pueden ser representadas musicalmente de una manera electrónica, moderna, y así llegar a un público permeable que se identifica con ambas propuestas, la tradición y la electrónica ».

et à une revalorisation plus large des expressions de la culture afro-caribéenne dans le paysage culturel national. Au Mexique, pour une génération d'artistes grandis sous l'influence imposante de la culture des États-Unis et du modèle capitaliste global, la cumbia leur a permis de se réapproprier leur héritage culturel et leur mémoire collective. En ce sens, la cumbia serait, dans les mots de Dick el Demasiado, « un médicament homéopathique contre l'envie de prétendre être européen ou californien¹⁷³ » (Longo [sans date]).

Si la cumbia, notamment du fait de sa flexibilité rythmique, a servi de modèle pour les premières expérimentations et hybridations avec la musique électronique, l'étiquette de « cumbia digitale » s'est pourtant vite révélée insuffisante pour recouvrir la variété et la complexité des productions issues d'une scène en rapide et constante mutation. En fait, avec la deuxième compilation de ZZK Records, le label argentin avait déjà décidé d'abandonner le terme, expliquant dans les notes de pochette que :

La nouvelle vision de ZZK sur la musique traditionnelle latino-américaine a eu son chemin avec la cumbia, mais les sons ont évolué. La cumbia devient ainsi un point de départ, une excuse pour avancer dans les idées musicales, où les genres se croisent et où la classification devient un exercice futile¹⁷⁴. (ZZK Records [sans date])

Aujourd'hui, même les artistes qui se sont faits un nom avec des albums consacrés à la cumbia digitale, tels que Fauna, King Coya ou Dengue Dengue Dengue, sont maintenant en train d'explorer d'autres influences, tant locales que globales. Certains artistes ont exprimé par ailleurs leur frustration face à la persistance de cette étiquette qu'ils perçoivent comme contraignante, comme c'est le cas de Chancha Vía Circuito :

¹⁷³ « una medicina homeopática contra esas ganas de simularse europeo o californiano ».

¹⁷⁴ « ZZK's new vision of traditional Latin American music had its way with cumbia, but the sounds have evolved. Cumbia becomes a jump-off point, an excuse to advance through musical ideas, where genres cross over and classification becomes a futile exercise ».

Je trouve drôle qu'ils parlent toujours de la cumbia digitale. C'était la première étiquette de Zizek pour entrer sur le terrain de jeu. Mais aujourd'hui, j'écoute très peu de cumbia, et le folklore est en revanche très présent. Je pense que c'est plus un concept éclectique qu'un concept de genre¹⁷⁵. (Irigoyen 2015)

En tout état de cause, il est indéniable que l'étiquette de « cumbia digitale » a été un succès en tant que stratégie de marketing pour susciter l'intérêt pour cette scène émergente, ainsi que pour se positionner dans le marché concurrentiel des nouvelles musiques électroniques globales. En témoigne le fait que le terme reste toujours populaire auprès des médias, notamment internationaux, même si des dénominations plus larges comme « *global bass* » ou « *tropical bass* » sont devenues de plus en plus courantes pour désigner les productions de ces artistes.

Au-delà des efforts de catégorisation, il est peut-être plus utile de considérer la cumbia digitale comme une porte d'entrée qui a permis à ces artistes électroniques de commencer à explorer et à redécouvrir différentes musiques et rythmes autochtones. Là encore, les dynamiques et les contextes locaux conditionnent le développement de ces musiques. Tandis que beaucoup d'artistes du label ZZK se sont tournés vers le folklore andin et amazonien, au Pérou, en revanche, on peut constater un intérêt croissant pour les traditions musicales afro-péruviennes, comme en témoignent les dernières productions de Dengue Dengue Dengue ainsi que la compilation *Ritmo Diablo* (2018), lancée par Terror Negro. Cette démarche relève d'une réflexion critique envers l'histoire du Pérou et ses problématiques constructions identitaires. Comme le souligne Fernández L'Hoeste (2011), la population et la culture d'ascendance africaine ont été systématiquement exclues du processus de construction national dans un pays dominé par l'imaginaire andin. En ce sens, si la cumbia a été effectivement élevée au rang d'une forme culturelle

¹⁷⁵ « Me causa curiosidad que sigan hablando de cumbia digital. Fue el primer rótulo del sello Zizek para salir a la cancha. Pero yo hoy escucho muy poca cumbia, y el folclore está muy presente. Pienso más en un concepto ecléctico que de género ».

nationale, supposément inclusive des classes populaires, cela s'est fait au prix de la négation de la centralité de l'héritage africain du genre (p. 199), une absence à laquelle ces nouveaux artistes veulent remédier.

Quoi qu'il en soit, il faut reconnaître l'importance de la cumbia en tant que l'une des premières musiques traditionnelles latino-américaines non pas uniquement à s'inviter sur la piste de danse, mais à questionner une musique électronique longtemps caractérisée par une rigidité rythmique héritée des musiques populaires occidentales. Comme l'affirme Deltatron, de son vrai nom Paz Ferrand, « la musique électronique en général est assez européanisée, c'est toujours à quatre temps. [...] Nous essayons de mettre le plus de syncopes possibles, que ce soit des rythmes, des triolets, des rythmes savoureux¹⁷⁶ » (Carranza 2014). Il se dégage de ces propos une volonté de « décolonisation » et de remise en question d'une musique historiquement marquée par des codes musicaux et esthétiques européens et anglo-saxons. En ce sens, la cumbia digitale a joué un rôle pionnier pour penser les possibilités et les enjeux d'une électronique spécifiquement latino-américaine. Aujourd'hui, le magazine *Vice* parle d'« *electrónica sudaca* », en retournant l'expression péjorative utilisée en Espagne pour désigner les Sud-Américains, et le terme a été également repris dans les diverses compilations *El sudaca contraataca* du label colombien In-Correcto. Dans la même ligne, le collectif expérimental NAAFI, basé à Ciudad de México, joue sur la terminologie coloniale en décrivant ses propres productions comme des « rythmes périphériques ».

Dans ces discours et ces pratiques musicales, on peut identifier une dimension politique qui s'exprime à travers cette réappropriation de la musique électronique pour façonner une nouvelle identité propre, où « les formes de résistance ne sont plus les armes,

¹⁷⁶ « la música electrónica en general es bastante europeizada, siempre es cuatro cuartos. [...] Nosotros intentamos meterla la mayoría de sincopados posibles, que sean ritmos, tresillos, que sean ritmos sandungosos ».

mais la danse¹⁷⁷ » (Gómez Ospina 2020b). En revanche, quelques acteurs de la scène électronique contemporaine en Amérique latine sont plus critiques, notamment face à l'engouement international pour la cumbia et le folklore digital, ainsi qu'aux efforts visant à présenter la cumbia comme une sorte de musique unificatrice du continent. Dans les mots de Tomás Davó, co-fondateur de NAAFI :

J'ai l'impression qu'elle [la cumbia digitale] n'est plus dans le coup depuis un certain temps. [...] Le problème avec la cumbia au Mexique, c'est qu'elle existe depuis le début des années 2000, donc alors que tout le monde essayait de la commercialiser comme un son latino-américain — comme si c'était la seule chose qui se passait dans notre musique — nous avons fini par nous en lasser. [...] Je ne déteste pas la cumbia, j'en ai juste marre qu'on la présente comme un produit d'exportation pour les festivals internationaux, d'essayer de vendre au premier monde une idée de l'Amérique latine à travers la cumbia. [...] Nous ne voulons pas être des Latino-Américains typiques, et « Amérique latine » est par ailleurs un grand fantasme qui n'existe pas. Je ne veux pas être négatif, mais ce n'est pas une question de musique¹⁷⁸. (Montesinos-Donaghy 2015)

En tant que phénomène culturel complexe et souvent contradictoire, la cumbia digitale se trouve au cœur de l'inévitable tension entre les forces divergentes qui sous-tendent les tentatives d'articulation d'une musique électronique autochtone à l'ère de la mondialisation :

D'une part, elle exorcise le circuit traditionnel de la musique électronique qui produisait des sujets atemporels, frivoles et déterritorialisés, à travers l'appropriation de la longue tradition culturelle latino-américaine. D'autre part, elle essaie d'actualiser cette tradition et de la transformer en une musique capable d'être acceptée sous les codes de consommation mondiaux¹⁷⁹. (Vecino 2010)

¹⁷⁷ « las formas de resistencia ya no son las armas, sino el baile ».

¹⁷⁸ « I feel like it hasn't been relevant for a while. [...] You know, the thing about cumbia in Mexico is that it's been going since the early 2000s, so while the world around us tries to market it as a Latin American sound - like it's the only thing happening in our music - we've grown tired of it. [...] I don't hate cumbia, I know people that make it - I'm just sick of it as a world festival export, trying to sell the first world an idea of Latin America through cumbia. [...] We don't want to be super Latin American, and "Latin America" is this big fantasy that doesn't exist. I don't want to be negative here, but it's not about the music ».

¹⁷⁹ « Por un lado, se exorciza el circuito tradicional de música electrónica que producía sujetos atemporáneos, frívolos y desterritorializados, a través de la apropiación de la larga tradición cultural

Dans cette même ligne, Fernández L’Hoeste décrit les artistes de cumbia et folklore digital comme ayant « un souci patent d’actualisation d’une tradition folklorique, bien que la plaçant dans un contexte compatible avec les habitudes de la génération millénaire multitâche, qui a grandi avec Internet et la musique numérique¹⁸⁰ » (Fernández L’Hoeste 2014, p. 171). Pour cette raison, il considère que ces productions sont, malgré leur originalité, plus « fonctionnelles » (p. 171) par rapport à d’autres musiques qui restent associées à des communautés locales plus spécifiques. En se constituant comme une musique urbaine et « alternative », produite pour et par les classes moyennes et aisées, la cumbia digitale a contribué sans doute à élargir le public d’un genre autrefois méprisé. Mais en même temps, c’est une musique qui ne trouve plus d’écho auprès des classes populaires desquelles elle tire son inspiration ; aussi bien dans leur esthétique que dans leurs thématiques, la cumbia et le folklore digital sont trop éloignés de leurs quotidiens, leurs préoccupations et leurs aspirations. C’est là que ces nouvelles expressions se heurtent à leurs limites :

[La cumbia digitale] semble trouver son moment d’impuissance dans la rencontre avec la tradition populaire elle-même, qu’elle [...] peut simuler virtuellement, mais pas incarner sans soupçon de frivolité. Cela signifie que la cumbia expérimentale peut s’approprier des éléments significatifs de la culture populaire, ce n’est pas toujours comme un élément endogène de cette tradition, mais comme un accident ou une mutation¹⁸¹. (Vecino 2010)

Si la cumbia et le folklore digital sont porteurs d’une véritable volonté progressiste et de démocratisation, les circuits et plateformes dans lesquels ces musiques circulent sont imprégnés des éléments esthétiques, culturels et expressifs des classes moyennes et aisées

latinoamericana. Por otra parte, se intenta updatear esa tradición y transformarla en una música capaz de ser aceptada bajo códigos de consumo globales ».

¹⁸⁰ « There is a patent concern for the updating of a folkloric tradition, though placing it in a context compatible with the habits of the multitasking millennial generation, properly bred on a diet of Internet and digital music ».

¹⁸¹ « [La cumbia digitale] parecería encontrar su momento de impotencia en el encuentro con la propia tradición popular, que [...] puede simular virtualmente pero no encarnar sin sospecha de frivolidad. Esto significa que la cumbia experimental puede apropiarse de elementos significativos de la cultura popular, pero no siempre como un elemento endógeno de esa tradición, sino como accidente o mutación ».

(Vecino 2009). Il s'agit donc des pratiques qui permettent à ces communautés un rapprochement symbolique de la culture populaire sans avoir à se mêler aux populations réelles qui fabriquent ces expressions. Cela s'explique en bonne partie, comme nous l'avons déjà vu, par le profil socioculturel de ces artistes et de leur public. Avec une formation universitaire et souvent de l'expérience à l'étranger, issus des milieux de l'art, le cinéma ou l'architecture, ces musiciens ont commencé leur parcours dans les scènes de la musique indé, du punk ou de la musique électronique, et n'ont que (re)découvert tardivement leurs propres traditions musicales autochtones. Dans les mots de Li Saumet, chanteuse de Bomba Estéreo : « Nous ne sommes pas des puristes, des folkloristes, nous avons grandi en écoutant du rap, Massive Attack, des groupes qui nous ont influencés et que des jeunes du monde entier ont également écoutés¹⁸² » (Carranza 2012). Cette approche musicale éclectique et moderne leur a permis de s'approcher de la cumbia « en la considérant comme une tradition musicale plutôt que comme un complexe phénomène culturel latino-américain, et en l'incorporant dans le vaste univers musical comme un ensemble de sons plutôt que de pratiques¹⁸³ » (Vecino 2010). Dans cette même ligne, Victoria Irisarri a proposé la notion de mélange comme une sorte de fil conducteur qui traverse les discours et les pratiques des scènes de la cumbia et le folklore digital, et qui va des goûts musicaux omnivores des propres artistes à la manière dont leur musique est créée et interprétée en direct (Irisarri 2006). En fait, d'un point de vue musicologique et sociologique, il serait plus juste de parler de la cumbia digitale comme un rejeton local d'une musique électronique globale intégrant des éléments musicaux et esthétiques

¹⁸² « No somos puristas, folclóricos, nosotros crecimos escuchando rap, Massive Attack que nos influenciaron y que jóvenes de todas las partes del mundo también escucharon ».

¹⁸³ « entendimiento que la cumbia es más una tradición musical que un complejo fenómeno cultural latinoamericano, e incorporándola al gran universo de la música como un conjunto de sonidos más que de prácticas ».

autochtones — l'idée de « glocalisation » semble tout à fait pertinente dans ce cas — que comme une véritable évolution ou actualisation de la musique traditionnelle.

En tout état de cause, la cumbia digitale est devenue le fer de lance d'une nouvelle vague électronique latino-américaine progressiste, polycentrique et ouverte aux influences diverses, laquelle semble évoluer dans des directions très différentes, voire opposées. Si le collectif NAAFI est resté fidèle aux codes musicaux du *clubbing* et privilégie une esthétique brute et minimaliste, on observe parallèlement un mouvement vers des atmosphères *downtempo* plus douces et mélodiques, marquées par les sonorités acoustiques et par un imaginaire de l'« organique », une tendance qu'on analysera dans le chapitre dédié aux articulations esthétiques.

Il est difficile de savoir comment la cumbia et le folklore digital en Amérique latine vont évoluer, d'autant plus que les scènes électroniques se caractérisent par l'instabilité et par une rotation rapide des styles musicaux. Comme le constatait déjà Will Straw aux débuts des années 1990 — et l'émergence de scènes non occidentales n'a fait que le confirmer — les styles régionaux et locaux qui coexistent au sein de la musique électronique de danse sont presque toujours à des stades différents dans leurs cycles d'influence croissante et décroissante (Straw 1991, p. 381). En ce sens, on peut affirmer que la cumbia digitale a fait son temps en tant que nouveau genre dans le paysage de la musique électronique globale. En même temps, il est indéniable qu'elle a laissé une marque profonde sur la production culturelle du continent, ouvrant de nouvelles formes d'engagement avec les traditions musicales autochtones et renouvelant les imaginaires de la musique latino-américaine contemporaine.

Il se peut aussi que la cumbia finisse par devenir, comme le reggaeton, un nouvel idiome de la pop contemporaine. Par ailleurs, sa structure rythmique et son tempo modéré la rendent parfaitement compatible avec le rythme d'origine portoricaine, comme en

témoignent aussi bien des classiques du genre, comme « Atrévete-te-te » de Calle 13, que des tubes contemporains, comme « Mayores » de Becky G (Leight, 2018). La connexion entre la cumbia et l'esthétique des musiques urbaines contemporaines, telles que le reggaeton, le hip-hop ou la *trap*, est l'une des démarches que des labels comme Terror Negro sont en train de poursuivre, brouillant les frontières entre le *mainstream* et l'*underground*. Comme l'affirme le DJ péruvien Alfredo Villar, « la piste de danse du futur va être une piste de danse métisse¹⁸⁴ » (Carranza 2014). Hybride et utopique, l'espace ouvert par la cumbia digitale est un point de rencontre entre la réappropriation symbolique du passé et le regard vers l'avenir, et constitue ainsi un terrain privilégié pour la construction et la négociation des identités latino-américaines du XXI^e siècle.

¹⁸⁴ « la pista de baile del futuro va a ser una pista de baile mestiza ».

Partie IV :

Anciennes et nouvelles musiques du monde

1. PROBLÉMATIQUES ET ENJEUX DE LA *WORLD MUSIC*

1.1. Une catégorie musicale aux connotations chargées

Dès son apparition dans le monde musical dans les années 1980, la *world music* a attiré l'attention des milieux journalistiques et académiques, tant par ses aspects musicologiques que par son insertion dans les dynamiques du capitalisme global. Tout en donnant l'impression d'ouvrir un vaste domaine de nouvelles possibilités culturelles et politiques, ces nouvelles musiques semblaient à la fois amener avec elles de vieilles dynamiques de contrôle et d'exploitation (White 2012a, p. 1). Comme le soulignent Da Lage & Debruyne, « la *World Music* semble porter toute l'ambiguïté de la globalisation contemporaine et de la reconfiguration de rapports de force hérités de la colonisation » (2015, p. 131).

Tout d'abord, une simple réflexion sémantique autour du terme *world music* révèle des implications idéologiques assez problématiques, puisqu'il paraît issu d'une géographie coloniale basée sur la « construction discursive du monde à partir d'un référent européen ou occidental » (Hancock 2001, p. 95). En reprenant le paradigme centre/périphérie imposée par la modernité eurocentrée, cette formulation articule une dichotomie qui oppose les productions anglo-américaines hégémoniques et « le reste », occultant l'immense diversité culturelle et esthétique des productions hors des frontières et de paramètres occidentaux.

Si la notion d'« Indien », comme l'on a déjà vu, a été le produit d'un discours colonial servant à regrouper et à unifier toutes les populations autochtones sous le regard du colonisateur, la dénomination de *world music* repose sur une logique similaire de

catégorisation : elle vise à réduire les Autres à « une unité homogène, une totalité différenciable et nommable » (Taguieff 1984, p. 73). Comme l'affirme Todorov dans sa préface à *L'orientalisme* d'Edward Saïd : « le concept est la première arme dans la soumission d'autrui — car il le transforme en objet (alors que le sujet ne se réduit pas au concept) » (1980/2003, p. 9). Selon le DJ écossais Auntie Flo, le terme world music « reflète un héritage colonial, presque raciste », puisqu'il crée « une sorte de dialectique : leur musique et la nôtre ; à nous la modernité, à eux le folklore » (Benoit 2016).

Aujourd'hui il est largement admis, notamment à partir des critiques issues des études culturelles et des théories postcoloniales, que « le système commercial dans lequel s'inscrivent ces échanges reproduit et consolide une séparation entre le monde "occidental" et le "reste du monde" » (Barnat 2015, p. 151). Il n'en reste pas moins que la vague de la *world music* qui a déferlé sur le monde de la musique dans les années 1980 et 1990 était souvent accompagnée d'un discours progressiste prônant l'ouverture à la diversité culturelle. Selon cette vision, typique d'un certain optimisme postmoderne propre à l'époque, le bon accueil des musiques du monde de la part des auditeurs occidentaux augurait « une inflexion des mentalités vers plus de tolérance, de reconnaissance des cultures des autres et de confiance en ceux qui les promeuvent » (Bensignor 1999, p. 57).

En même temps, l'importance croissante de la *world music* dans le paysage culturel mondial a donné lieu à de grands débats sur « l'impérialisme culturel » et l'homogénéisation des pratiques et des identités culturelles supposément induite par la mondialisation. En octobre 1991, un article du quotidien *Le Monde* recueillait les réponses de dix professionnels du monde musical à trois questions sur les musiques du monde. Si la première (« Qu'est-ce que la world music ? ») témoignait avant tout de l'imprécision du terme, les deux autres résumaient parfaitement les enjeux de ce nouveau

phénomène : « Métissage et circulation des musiques menacent-ils identité et tradition ? » et « Est-il possible de résister à l'hégémonie anglo-saxonne sur le marché musical ? » (Zazou 1991).

L'une des premières controverses de haut niveau que la *world music* a suscité — même avant d'avoir reçu ce nom — est apparue en 1986 avec la publication de l'album *Graceland* de Paul Simon, que l'artiste nord-américain avait enregistré avec des artistes sud-africains. Si l'album est devenu un énorme succès commercial, ses implications idéologiques ont provoqué de nombreuses critiques aussi bien dans les milieux journalistiques qu'académiques (Feld 1988 ; Hamm 1989 ; Meintjes 1990). Dans l'un des travaux académiques pionniers sur le phénomène des musiques du monde, Steven Feld (1988) prenait l'exemple de *Graceland* pour interroger les complexités des processus d'appropriation culturelle lors des rencontres entre stars de la pop occidentale et musiciens non occidentaux. Feld caractérise ces interactions comme étant tissées d'ambivalences. D'un côté, l'appropriation musicale est souvent basée sur l'admiration et le respect à l'égard d'autres cultures de la part de l'artiste occidental, auxquelles il rend un hommage sincère. En ce sens, les rencontres peuvent constituer une source de connectivité, de créativité et d'innovation, élargissant les frontières de la tradition musicale. En revanche, l'appropriation culturelle soulève des questions problématiques relatives aux rapports de pouvoir, puisqu'elle conduit souvent à la reproduction de l'hégémonie occidentale et à la préservation des asymétries dans la propriété et la marchandisation des œuvres musicales. Pour Feld, « l'appropriation veut dire que la question de “à qui appartient cette musique ?” est submergée, supplantée et subvertie par l'affirmation de “notre musique”¹⁸⁵ (1988, p. 31). Dans la même ligne, Taylor a constaté

¹⁸⁵ « appropriation means that the issue of “whose music?” is submerged, supplanted, and subverted by the assertion of “our music” ».

comment la notion de « collaboration » est systématiquement mise en avant dans le discours commercial autour de ces types d'albums, rendant invisibles les déséquilibres de pouvoir et à l'exploitation à laquelle les musiciens non occidentaux sont souvent soumis dans ces interactions (Taylor 2007, p. 126-128).

En raison de son impact commercial et médiatique, ainsi que par les débats éthiques et esthétiques qu'il a suscités, *Graceland* peut être considéré comme un des albums pionniers de la *world music* et l'un des jalons dans le développement du concept. Dès lors, il est apparu clairement que l'ethnomusicologie et la sociologie allaient nécessiter de nouveaux cadres théoriques et conceptuels pour interpréter ces formes transnationales et transculturelles de production et de consommation (Pacini Hernandez 1993, p. 48). L'une des difficultés pour appréhender ce phénomène résidait dans le fait que la *world music* est à la fois un reflet et un agent des processus d'interaction culturelle entre des régions disparates du monde (p. 48). Autrement dit, les musiques du monde ne seraient pas une simple manifestation des dynamiques globales, mais le terrain même où la mondialisation s'articule (White 2012a, p. 1).

Les échanges et emprunts musicaux entre les cultures ne sont pas nouveaux en soi, comme l'ont souligné à maintes reprises les études musicologiques, sociologiques et anthropologiques. Il s'agit en outre d'un processus qui s'est notamment accéléré depuis le XX^e siècle avec l'émergence des musiques populaires urbaines. Des auteurs comme l'ethnomusicologue Laurent Aubert ont même contesté les notions de pureté et d'authenticité dans la musique :

Il n'a probablement jamais existé aucune tradition artistique « pure ». Ce « mythe » est tout aussi illusoire que celui de la pureté de la race, dont l'outrance foncière a été démontrée, s'il le fallait, par la perversion de ses applications. [...] Une musique traditionnelle n'est ainsi en aucun cas l'image d'une quelconque pureté originelle, ni celle d'un passé musical demeuré intact ; vivante et donc soumise aux changements comme

n'importe quel organisme, elle exprime au contraire toujours son époque, manifestant les confluences et les étapes ayant marqué ses productions. (Aubert 2001, p. 41-45)

Ce qui constitue cependant la particularité de la *world music*, c'est la création d'un réseau inédit d'infrastructures commerciales ayant pour but spécifique d'aiguiser et de nourrir la curiosité des auditeurs occidentaux pour des sons exotiques provenant du tiers-monde (Pacini Hernandez 1993, p. 50).

Le terme *world music* ne possède pas de capacité descriptive, puisqu'elle « n'a pas une forme esthétique définie pour fonctionner comme un genre musical, mais fonctionne comme un signifiant [...] pour contenir des singularités dans un champ homogène » (Vargas et al. 2020, p. 118). Cela s'explique en partie par l'histoire même de sa création, qui est bien connue : le 29 juin 1987, une vingtaine d'acteurs de l'industrie musicale spécialisés dans la distribution d'artistes non occidentales se sont réunis dans un pub de Londres ; leur objectif était de s'accorder sur des stratégies pour commercialiser ces musiques qui n'avaient pas jusqu'à alors de catégorie propre. De cette réunion est né le terme « *world music* », un nouveau label fédérateur pour faciliter la catégorisation chez les disquaires et d'assurer la visibilité de ces disques auprès du public et de la presse. Selon Ian Anderson, éditeur du magazine *fRoots* et l'une des personnes présentes dans cette réunion, leur intention n'était pas de créer un nouveau genre, mais simplement de lancer une étiquette sous laquelle regrouper une nébuleuse d'artistes et productions musicales hétérogènes, notamment pour aider les acheteurs à se repérer dans les rayonnages des disquaires britanniques (Anderson 2000).

En tout état de cause, le terme s'est vite répandu et s'est transformé en peu d'années en un genre à part entière au sein de l'industrie. Les musiques du monde sont en fait devenues l'un des secteurs les plus florissants du marché des musiques populaires. En 1990, le magazine *Billboard*, la publication de référence de l'industrie musicale aux

États-Unis, validait le terme en incluant le genre de *world music* parmi ses catégories afin de suivre les ventes et les passages à la radio. Deux ans plus tard, en 1992, les Grammy Awards incorporaient la nouvelle catégorie de meilleur album de musique du monde pour distinguer des productions puisant dans des « traditions indigènes non européennes ». Le premier prix a été remporté par Mickey Hart, ancien membre de Grateful Dead, pour l'album *Planet Drum*. Ce disque réunissait des percussionnistes des quatre coins du monde —parmi eux, le Nigérian Babatunde Olatunji, le Brésilien Airtó Moreira ou l'Indien Zakir Hussain— sous un même concept : celui d'intégrer leurs différents styles et traditions musicaux dans un nouveau son global. Ce premier choix était révélateur d'une intention de présenter la *world music* comme une sorte de bande-son d'une « mondialisation heureuse » (Minc 1997) au moment où la chute du mur Berlin semblait annoncer l'entrée dans l'ère rêvée par les apologistes du capitalisme et de l'économie de marché. En effet, cette même année, le politologue Francis Fukuyama publiait son célèbre essai *The End of History* (1992) qui défendait la thèse selon laquelle, avec la fin de la guerre froide, l'idéal de la démocratie libérale s'était imposé de manière absolue et définitive sur toute idéologie concurrente.

D'un point de vue musical, la formule de *Planet Drum* a servi à consolider la *world music* comme un genre non pas uniquement axé sur les musiques traditionnelles, mais également sur les enregistrements de musiques actuelles résultant de mélanges et de métissages. À la fin des années 1990, ce type de productions étaient déjà les plus nombreuses et les plus populaires auprès du public. Un bon nombre de ces créations constituaient des exercices de style et des fusions de genres issus des rencontres entre artistes de cultures différentes, inspirés par le succès de disques comme *Graceland*. Le premier album solo de David Byrne, *Rei Momo*, sorti en 1989, s'inscrivait dans cette démarche. Enregistré avec une variété des musiciens locaux, l'album permettait au

chanteur de Talking Heads de se livrer à l'exploration de divers rythmes latino-américains, de la cumbia à la samba, en essayant des styles différents à chaque morceau. À l'époque, Byrne avouait que « cette musique m'a libéré, j'ai pu laisser libre cours à mon côté crooner » (Le Monde 1989). Cette notion de « libération » évoquée par l'artiste nord-américain est représentative d'une rhétorique habituelle dans ce type de productions, selon laquelle la collaboration avec des artistes d'ailleurs aurait un effet de « revitalisation » ou de « renouveau » pour la *star* occidentale (Taylor 1997).

Dans le cas de *Rei Momo*, la libération était liée à un imaginaire carnavalesque. Celui-ci était mis en avant dès le propre titre de l'album, qui renvoie au carnaval de Rio de Janeiro. Selon la tradition, le Rei Momo, personnage bouffonesque, reçoit du maire les clés de la ville et prend en charge la tâche symbolique de faire régner la joie et la fête pendant la durée de l'événement. Comme dans le cas de l'album de Paul Simon, au-delà de la valeur artistique, *Rei Momo* ne constituait pas une vraie collaboration entre égaux, mais une musique d'auteur avec un clair parti pris conceptuel : l'essayage de différents « costumes » ou esthétiques musicales, dont le contrôle créatif restait fermement dans les mains du Byrne.

1.2. L'esthétique de la *world music*

À la fin des années 1990, la *world music* était déjà une catégorie commerciale pleinement établie. Néanmoins, dans les rayonnages des disquaires et dans les catalogues musicaux se rassemblait sous cette dénomination un ensemble hétéroclite de productions artistiques relevant d'origines géographiques et de conceptions artistiques extraordinairement diverses, dont le seul point commun était d'être liées à une tradition musicale non anglo-saxonne. Bensignor décrivait les différents types d'enregistrements que l'on pouvait trouver sous la dénomination « musiques du monde » dans les rayons des disquaires français en 1999 de la manière suivante :

Des enregistrements de pièces purement traditionnelles attachées à un terroir particulier, de France, d'Outre-Mer et du monde entier, certains relevant de la démarche scientifique ethnomusicologique ; des œuvres qui proviennent des grands répertoires de musiques savantes non occidentales (indienne, persane, ottomane, arabe, andalouse...) ; des productions contemporaines de musiques populaires plébiscitées dans leurs pays ou régions d'origine (Caraïbes, Afrique, Brésil...) ; des musiques actuelles résultats de mélanges et de métissages... (Bensignor 1999, p. 58)

Pendant quelques années, une certaine distinction typologique semblait pourtant exister au sein de l'industrie entre les catégories de la *world beat* et la *world music*. Mettant l'accent sur la dimension rythmique, la première désignait les mélanges des styles traditionnels avec des éléments contemporains de la pop et du rock occidentaux, parfois agrémentés de textures et de rythmes électroniques. À l'opposé, la *world music* était présentée, au moins sur le plan du discours, comme une musique enracinée dans les traditions locales, porteuse d'une valeur d'« authenticité » et de « vérité » (Feld 1995, p. 103). Il n'est pas difficile de voir par ailleurs dans ces deux concepts les tensions naissantes entre métissage et multiculturalisme à l'égard de la question de la diversité culturelle et ethnique, accentuée depuis les années 1980 par l'augmentation des flux migratoires transnationaux.

Avec le temps, les deux termes se sont toutefois progressivement chevauchés et sont devenus pratiquement synonymes. En Europe notamment, et jusqu'à aujourd'hui, la *world music* a fini par s'imposer comme le terme générique, rassemblant sous une même catégorie des albums de musiques traditionnelles et de fusions sous le drapeau du métissage et de l'hybridité. Si la notion d'authenticité mise en avant dans ces deux démarches était très différente, voire contradictoire, le regroupement de la *world beat* et la *world music* dans une seule catégorie a fini par estomper les frontières entre la tradition et la modernité. Elle est devenue ainsi un produit où le local et le global s'entremêlent pour se transformer en marchandise dans les circuits de la culture populaire transnationale

(Feld 1995, p. 104). N'étant plus liée par aucune configuration commune sur le plan du rythme, de la mélodie, de l'harmonie ou du timbre, la *world music* semblait désormais baser son identité sur un certain imaginaire de pluralisme harmonieux :

Le phénomène de la *World Music* semble participer à la création d'une sphère musicale utopique à l'intérieur de laquelle les diversités culturelles ne sont plus des frontières ou des obstacles, mais des richesses partagées au sein d'une humanité plurielle. L'industrie musicale brouille les cartes, encourage le métissage, standardise les productions ethniques pour en faire des produits de masse. Les musiques africaines, indiennes ou des caraïbes sont mixées à Paris, Londres et New York où vivent et se rencontrent les artistes venus du monde entier. (Raibaud 2008, p. 7)

La *world music* se distingue en outre des autres musiques populaires par le public qu'elle vise. Son auditeur type n'est pas jeune, mais plutôt d'âge moyen, aisé et cultivé, possédant le capital culturel et éducationnel que Taylor appelle, à la manière de Bourdieu, « *global informational capital* » ou capital informationnel global. Avec ce terme, l'auteur fait référence à l'importance croissante pour les consommateurs occidentaux de posséder « une sorte de capital qui remplace la connaissance réelle du monde dans l'actuelle soi-disant ère de l'information¹⁸⁶ » (Taylor 2012, p. 182).

Comme White le remarque, l'un des aspects définitoires de la *world music* est sa capacité à rendre explicite le lien entre musique et identité culturelle. Promotionnées comme l'expression de valeurs et de traditions culturelles profondément ancrées, ces musiques offrent aux auditeurs la promesse de se connecter et de s'identifier à une culture radicalement différente de la sienne, et c'est cette différence même qui alimente leur désir pour les produits de la *world music* (2012b, p. 199). Or, cette consommation associée à un style de vie cosmopolite a l'effet paradoxal de favoriser un regard essentialiste sur les cultures que l'on admire : « les préjugés positifs peuvent clairement être négatifs en

¹⁸⁶ « a kind of capital that stands in for real knowledge of the world in the current so-called information age ».

termes sociaux et politiques, car ils soumettent la complexité de l'Autre aux besoins et aux caprices du Soi. L'amour peut être tout aussi essentialiste que la haine¹⁸⁷ » (p. 203).

À l'aube des années 1990, Jonathan Rutherford l'affirmait déjà : « le capitalisme est tombé amoureux de la différence¹⁸⁸ » (1990, p. 11). Or, la vraie altérité est trop menaçante ; avant de pouvoir être marchandise, la différence doit être soumise à un processus d'appropriation et d'abstraction. Les artefacts d'autres cultures sont ainsi labélisés, stéréotypés, spectacularisés et esthétisés. Parmi d'autres phénomènes comme le tourisme exotique ou la gastronomie ethnique, l'auteur prenait l'exemple de la *world music* pour illustrer le processus de marchandisation des cultures amené par le capital transnational. La comparaison avec la cuisine et le voyage est d'autant plus appropriée que ces deux domaines ont largement fourni des métaphores et des images au langage promotionnel de la *world music*, phénomène que Taylor qualifie de « tourisme sonore¹⁸⁹ » (1997, p. 19).

Par ailleurs, la réification marchande de ces types d'objets culturels génère une expérience particulière du temps et de l'espace : « dans la marchandisation du langage et de la culture, les objets et les images sont arrachés à leurs référents d'origine et leurs significations deviennent un spectacle ouvert à une traduction presque infinie¹⁹⁰ » (Taylor 1997, p. 11). La construction de la différence dans les musiques du monde relève ainsi d'une démarche paradoxale. Comme Timothy Brennan le remarque, la *world music* n'élargit notre champ de perception culturelle qu'en le rétrécissant, « nous forçant à admirer des artefacts dont le pouvoir d'émerveillement est annulé par une uniformité de

¹⁸⁷ « positive prejudice can clearly be negative in social and political terms, as it subjects the complexity of the Other to the needs and whims of the Self. Love can be every bit as essentialist as hate ».

¹⁸⁸ « capitalism has fallen in love with difference ».

¹⁸⁹ « sonic tourism ».

¹⁹⁰ « in the commodification of language and culture, objects and images are torn free of their original referents and their meanings become a spectacle open to almost infinite translation ».

réception¹⁹¹ » (Brennan 2001, p. 60). Dans la *world music*, cette réduction de l'altérité est souvent exercée au niveau même de l'enregistrement et de la production. Dans la stylisation menée par les producteurs occidentaux dans les années 1980 et 1990, l'objectif était de « faire disparaître toute dimension potentiellement menaçante et de s'assurer que la musique produite était aussi émasculée et inoffensive que possible » (Palme 2014, p. 61).

Du fait de ces transformations, la différence cesse de menacer. N'étant plus susceptible de mettre en question les rapports de pouvoir hégémoniques, l'altérité devient désirable pour sa valeur d'échange et son exotisme. Si, comme l'on a vu, le discours de la *world music* est encore héritier des structures de pensée coloniales, dans la pratique le rapport de force est plus proche du tourisme que de l'impérialisme, d'une expropriation du sens plutôt que des matériaux (Rutherford 1990, p. 11). Par ailleurs, avec l'avènement de la culture de masse et la mondialisation, le pouvoir de représentation des Autres est de plus en plus détenu par les grandes sociétés transnationales en détriment de l'État. En conséquence, la construction de la différence et des identités collectives est de plus en plus conditionnée par la publicité et les stratégies marketing des entreprises (Taylor 2007, p. 2).

Au fur et à mesure que le nouveau siècle avançait, les peurs d'une uniformisation culturelle généralisée amenée par la mondialisation — la McDonaldisation du monde tant redoutée par George Ritzer (1996)— se sont quelque peu dissipées face à la constatation d'une production culturelle de plus en plus diversifiée. Néanmoins, dans le monde de la musique comme ailleurs, cette évolution pourrait laisser augurer que « même si de nouvelles musiques apparaîtront partout dans le monde, elles seront moins différentes

¹⁹¹ « forcing us to admire artefacts [...] whose power to awe is [...] nullified by a uniformity of reception ».

qu'elles ne l'étaient dans certains endroits¹⁹² » (White 2012b, p. 182). À cet égard, l'auteur évoque la notion de « de-differentiation », telle que la définit Scott Lash (1990), comme l'un des traits caractéristiques de la culture postmoderne.

S'appuyant sur les théories de Fredric Jameson sur les mécanismes capitalistes de production de la différence, Viet Erlmann souligne comment, dans la logique de réification marchande de la *world music*, l'homogénéisation et la différence sont loin d'être des caractéristiques mutuellement exclusives. Bien au contraire, tous les deux constituent des composantes intégrales de l'esthétique musicale du capitalisme global :

Derrière la prolifération véritablement exponentielle de signes et de la célébration de la différence, la world music, dans sa constitution et son canon esthétique même, semble articuler le sentiment inachevé exprimé par la publicité de [l'opérateur de télécommunication] AT&T de 1990 : « nous sommes tous connectés¹⁹³ ». (Erlmann 1996, p. 468)

Pour Erlmann, les stratégies marketing du marché global sont destinées à homogénéiser la même différence qu'ils prétendent célébrer, un phénomène qu'il appelle le « syndrome de Bennetton » et que l'auteur définit ainsi : « plus il y a de personnes dans le monde qui achètent exactement le même vêtement, plus la publicité célèbre la différence¹⁹⁴ » (1996, p. 469).

L'allusion à la marque italienne de mode n'est pas accidentelle ; dans les années 1990, le groupe a bâti sa réputation sur ses campagnes publicitaires provocantes. En exploitant le sujet de la diversité raciale et du multiculturalisme, ainsi qu'en présentant des images choc en lien avec le VIH, la peine de mort ou la guerre, les affiches de

¹⁹² « even as new musics crop up around the world, they will be less different than they used to be in some places ».

¹⁹³ « Beneath the truly exponential proliferation of signs and all the celebration of difference, world music, within its very constitution and aesthetic canon, seems to articulate the inchoate feeling expressed by the 1990 AT&T commercial: “we are all connected” ».

¹⁹⁴ « the more people around the globe who purchase the exact same garment, the more the commercial celebrates difference ».

Benetton « apportent une dimension éthique, mais n'imposent pas la morale, le message est ambivalent et libre à nous de répondre aux questions qu'elles soulèvent » (MAD [sans date]). En arrachant les images de tout contexte historique ou social particulier, Benetton restreignait pourtant la gamme de significations qu'elles pouvaient porter. En optant pour une approche sensationnaliste, ces publicités se contentaient de rendre compte des relations sociales dominantes reproduites dans les photographies plutôt que de les remettre en question (Giroux 1994, p. 21). Le cas de Benetton illustre comment la publicité de masse s'est emparée de la logique culturelle du postmodernisme et la manière dont la politique et la différence sont réarticulées dans le monde stylisé de l'esthétique et de la consommation (p. 6).

Dans ce contexte de prolifération d'images et de représentations disjointes, l'esthétique de *world music* semble fournir un nouveau type de synthèse, ne reposant plus sur l'ancienne notion de totalité organique, mais sur une « transversalité née d'un jeu aléatoire de différences sans aucun rapport entre elles¹⁹⁵ » (Erlmann 1996, p. 468). Du fait de cette perte de référentialité, l'auteur suggère la notion de pastiche comme principe esthétique clé des musiques du monde. Ainsi, à l'image du zapping, dans le nouveau paradigme des modes de consommation culturelle contemporaine, « les habitudes d'écoute enregistrent les différentes traditions musicales comme une série d'actualités asémantiques, comme des fragments simultanés¹⁹⁶ » (p. 482).

Plus important encore, ces ruptures de la temporalité historique ne sont plus considérées pour les auditeurs comme des discontinuités. Au contraire, elles tendent à créer une nouvelle identité où les différences sont mises dans une relation qu'Erlmann

¹⁹⁵ « transversality born from the random play of unrelated difference ».

¹⁹⁶ « the listening habits register different musical traditions as a string of asemantic actualities, as simultaneous fragments ».

qualifie d'« euphorique¹⁹⁷ » (1996, p. 485). L'auteur reprend ainsi un concept que Jameson avait identifié comme le sentiment prédominant se dégageant des produits culturels de la postmodernité :

[L]a libération par rapport à l'ancienne *anomie* du sujet centré dans la société contemporaine peut également signifier [...] une libération par rapport aux sentiments de toutes sortes, puisqu'il n'existe plus de moi présent pour produire le sentiment. Ce qui ne veut pas dire que les produits culturels de l'ère postmoderne sont totalement dépourvus de sentiments, mais plutôt que ces sentiments — qu'il serait peut-être mieux et plus précis d'appeler « intensités », suivant J.F. Lyotard — flottent désormais, libres d'attache et impersonnels, et tendent à se voir dominés par un genre particulier d'euphorie. (1991/2011, p. 55)

En tant que produit culturel paradigmatique de la société de consommation et la mondialisation, la *world music* constitue « une nouvelle forme esthétique de l'imagination globale¹⁹⁸ » (Erlmann 1996, p. 468). En ce sens, elle représente une manière inédite de saisir la reconfiguration totale de l'espace et de l'identité culturelle qui caractérisent les sociétés contemporaines partout dans le monde.

¹⁹⁷ « euphoric [...] relatedness ».

¹⁹⁸ « a new aesthetic form of the global imagination ».

2. MUSIQUE LATINE, CUMBIA ET *WORLD MUSIC*

2.1. L'intégration dans le marché des musiques du monde

Si l'avènement de la *world music* comme genre et catégorie commerciale a été étroitement lié à la « découverte » des musiques populaires africaines (Taylor 2007, p. 169), la musique latine a entretenu au contraire un rapport complexe avec la *world music*. Au début des années 1990, Pacini Hernández s'interrogeait sur les raisons pour lesquelles la musique de la Caraïbe hispanophone occupait une place relativement modeste sur les marchés des musiques du monde par rapport aux sonorités d'autres régions. Notamment aux États-Unis, cette musique a longtemps vécu une situation ambivalente : tout en bénéficiant d'une infrastructure bien développée et d'un large public au sein des communautés latines, elle est restée pratiquement inaccessible aux consommateurs anglophones (Pacini Hernandez 1993, p. 56). Malgré l'engouement des jeunes Américains pour des rythmes afro-cubains comme le mambo, le cha-cha-cha ou le *boogaloo* dans les années 1950 et 1960 — largement documenté par des auteurs comme John Storm Roberts (1979)— ces musiques étaient rarement entendues dans leur version originale en dehors de villes comme New York. Dans la plupart des régions du pays, elles sont donc restées des musiques exotiques (Pacini Hernandez 1993, p. 56).

Quant à la salsa, le nouveau genre poussé par le label new-yorkais Fania dans les années 1960 et 1970, elle était trop liée aux tensions et aux conflits de l'intégration des Portoricains aux États-Unis, un processus souvent perçu comme une menace pour l'identité nord-américaine (Célestine 2010, p. 110). Le style était donc problématique en raison de ses connotations politiques et idéologiques. Pour Pacini Hernández, les préjugés raciaux et de classe envers les communautés latines dans ce pays auraient

amené les consommateurs de *world music* à chercher « la musique d’Autres exotiques moins nombreux ou à une distance plus sûre¹⁹⁹ » (1993, p. 57).

En ce sens, il est révélateur que l’album de musique latine qui reste aujourd’hui le plus associé à la *world music* soit celui de *Buena Vista Social Club* (1997), formation composée de musiciens septuagénaires de La Havane prérévolutionnaire qui ont été « redécouverts » par le guitariste et producteur nord-américain Ry Cooder. Contribuant au mythe de Cuba comme une île préservée du capitalisme et figée dans le temps, *Buena Vista Social Club* puisait dans le même imaginaire nostalgique de la vieille Havane que le gouvernement cubain avait commencé à mettre en avant depuis les années 1990 (Eckstein 2003, p. 103). Cette démarche avait pour objectif de « permettre au public occidental d’apprécier la musique cubaine sans devoir nécessairement transformer le plaisir esthétique en un positionnement idéologique²⁰⁰ » (Hernandez-Reguant 2012, p. 127).

En ce qui concerne la cumbia, les premiers labels de *world music* à s’intéresser au genre ont été des maisons de disques britanniques tels que Mango Records, GlobeStyle ou World Circuit. En 1989, cette dernière a sorti *Cumbia Cumbia*, une compilation regroupant une large sélection des chansons du catalogue de Discos Fuentes. Les notes de pochette, écrites avec un ton fort enthousiaste, se vantaient de faire découvrir le genre au public britannique. Néanmoins, la description de la cumbia comme « la danse qui fait fureur en Colombie²⁰¹ » (Steward 1989) n’était pas seulement imprécise, mais aussi problématique. D’une part, le texte faisait abstraction de la longue histoire du genre et de ses profondes racines socioculturelles en tant que *música costeña*. De l’autre, il négligeait

¹⁹⁹ « the music of exotic — and less numerous or more safely distant — others ».

²⁰⁰ « to allow Western audiences to enjoy Cuban music without necessarily having to turn aesthetic enjoyment into an ideological statement ».

²⁰¹ « Colombia’s most popular dance craze ».

le fait que la popularité de la cumbia avait fortement diminué en Colombie depuis les années 1970, dépassée par le succès de la salsa et du *vallenato*.

En 1982, lors de la cérémonie de remise du prix Nobel de littérature, l'écrivain colombien Gabriel García Márquez a présenté à un public international la chanteuse et danseuse Sonia Bazanta, connue sous le nom de Totó La Momposina. Issue d'une famille de musiciens originaires de Talaigua —un petit village sur l'île de Mompox, au cœur du fleuve Magdalena ; d'où son nom artistique—, Totó la Momposina avait déjà commencé à se produire à l'étranger dans les années 1970, mais la participation à cette cérémonie a marqué le début d'une nouvelle étape, caractérisée par la recherche d'une véritable projection internationale :

Elle a décidé de remettre à plat son projet. Elle est restée à Paris, s'est inscrite à la Sorbonne et a découvert qu'elle devait canaliser toute son expérience et ses connaissances vers quelque chose de concret : améliorer la dimension scénographique de ses spectacles. Elle a donc commencé à travailler intensément dans cette direction. Elle a étudié la chorégraphie et le rythme, l'histoire de la musique et de la danse, et c'est avec ces éléments qu'elle a enrichi la dimension scénographique de ses concerts²⁰². (Triana 2008, p. 276)

L'artiste est devenue depuis lors une incontournable dans le circuit global des musiques du monde, participant à plusieurs reprises au WOMAD, le festival itinérant de *world music* lancé par Peter Gabriel au début des années 1980. En 1993, elle a enregistré *La Candela viva*, le premier de plusieurs albums sur le label Real World qui allaient la projeter sur le devant de la scène internationale et lui apporter enfin la reconnaissance dans son propre pays, où elle était restée jusqu'alors une inconnue.

²⁰² « Hizo un replanteamiento de su trabajo, se quedó a vivir en París, se matriculó en la Sorbona y descubrió que debía canalizar toda su experiencia y conocimiento en algo concreto: mejorar la proyección escénica de sus actuaciones, y comenzó a trabajar intensamente en ese sentido. Estudió coreografía y ritmo, historia de la música e historia de la danza, y con estos elementos enriqueció la proyección escénica de sus conciertos ».

Enregistré dans le studio du label par le vétéran producteur Phil Ramone, *La Candela viva* a marqué par ailleurs un tournant pour le folklore colombien, puisqu'il a permis de capturer les musiques traditionnelles avec une qualité et une fidélité normalement associée aux productions de pop et de rock. Dans les mots de l'artiste elle-même, « j'ai toujours pensé que la musique ancestrale de la Colombie devait bénéficier d'une bonne production²⁰³ » (Real World Records 2017). Dans les dernières décennies, Totó la Momposina est devenue une sorte d'ambassadrice de la *música costeña* traditionnelle dans le monde, tout en refusant de modifier son style ou son répertoire folklorique pour l'adapter au goût du public international. Paradoxalement, ses enregistrements figurent parmi les favoris de DJs et de producteurs de hip-hop et de musique électronique, qui ont remixé et échantillonné ses titres à plusieurs reprises.

Avec une approche beaucoup plus moderne, la sortie internationale de l'album *Clásicos de la provincia* de Carlos Vives, dont nous avons déjà parlé, a également joué un rôle majeur dans la diffusion globale de la musique des Caraïbes colombiennes. L'une des clés de son succès a été de développer des stratégies différenciées pour cibler le marché local et international. Si, au niveau national, Carlos Vives a « blanchi » le *vallenato* pour l'adapter au goût des jeunes citadins, son discours international s'appuyait sur une sorte de traduction transculturelle :

Vives a tiré parti de la métaphore du jeune blanc du delta à l'âme noire, se présentant comme un Elvis colombien reprenant la musique paysanne — en l'occurrence, le *vallenato* comme une sorte de blues colombien — et les traduisant dans un contexte plus cosmopolite. Dans ce cadre, Barranquilla était assimilé à La Nouvelle-Orléans, un autre port de delta, avide de carnaval et doté d'une ineffable et décadente saveur caribéenne²⁰⁴. (Fernández L'Hoeste 2005, p. 74)

²⁰³ « yo siempre pensé que la música ancestral de Colombia debería de [sic] tener una buena producción ».

²⁰⁴ « Vives aprovechó la metáfora del niño blanco con alma de negro del delta, vendiéndose como Elvis colombiano que aprovechaba géneros campestres — léase, el vallenato como blues colombiano — y los traducía un contexto más cosmopolita. Dentro de este marco de referencia, Barranquilla era equiparada con

Le clip de « La gota fría », le *single* tiré de l'album qui est devenu l'un de ses titres phares, illustre ce type de stratégies de positionnement artistique. Tournée pendant un concert massif dans un stade de la ville de Barranquilla, la vidéo nous montre le groupe en train de jouer le morceau devant une foule en délire. Avec ses longs cheveux ondulés et son gilet en cuir noir, Carlos Vives à toute l'allure d'une star de rock. Bien que la vidéo nous montre quelques instruments *costeños*, ce sont les signifiants de modernité —les guitares acoustiques et électriques— qui sont mis en vedette. Les images de l'artiste et de son groupe à la plage agissent comme contrepoint chromatique et visuel au concert nocturne ; elles apportent un air de légèreté, mais ne brisent pas l'indéniable énergie rock déployée sur scène par Vives.

L'énorme succès de *Clásicos de la provincia* n'a pas été sans susciter des critiques. Néanmoins, face à ceux qui lui reprochaient d'avoir trahi des genres traditionnels en les diluant dans la pop ou le rock, Carlos Vives renversait l'argument : « c'est juste à l'envers. J'ai trouvé le rock dans le vallenato. J'ai trouvé le rock dans la cumbia²⁰⁵ » (Balzano 2020). En tout état de cause, l'habile combinaison de styles et de sensibilités développée par Vives a permis au public international de se familiariser avec les sonorités *costeñas*, tout en ouvrant le chemin à d'autres artistes colombiens à projection internationale comme Juanes, qui a poursuivi l'incorporation des motifs rythmiques de la cumbia dans le jeu de guitare électrique.

En parallèle au succès grand public de ces *stars* du pop-rock latin, la vieille cumbia n'a cessé de susciter un intérêt grandissant depuis le début du XXI^e siècle dans les circuits de la *world music*. En 2000, la célèbre collection Rough Guides dédiait sa première compilation au genre, *The Rough Guide to Cumbia*, et en 2007 le label Soundway lançait

Nueva Orleans, otro puerto junto a un delta, ávido de carnaval y haciendo gala de un inefable y decadente sabor caribeño ».

²⁰⁵ « it's the other way around [...] I found the rock within the vallenato. I found the rock within the cumbia ».

l'anthologie *Colombia! The Golden Age Of Discos Fuentes, The Powerhouse Of Colombian Music 1960-76*, un album focalisé sur « l'âge d'or » du label colombien, accompagné cette fois de minutieuses notes et illustré par des reproductions des pochettes originales. La même année, comme nous l'avons déjà mentionné, Barbès Records a sorti la compilation *The Roots of Chicha*, qui a non seulement réussi à attirer l'attention du public international, mais a également conduit à une revalorisation du genre auprès du public jeune et branché d'Amérique latine. Le fondateur du label, le Français Olivier Conan, qui a découvert le genre lors d'un voyage à Pérou, est devenu tellement passionné de la cumbia péruvienne qu'il a fini par créer son propre groupe aux États-Unis, Chicha Libre, qui à son tour a joui aussi d'une considérable reconnaissance internationale.

L'ironie n'échappe pas à Conan : tandis qu'à Lima, de jeunes musiciens sont en train d'actualiser un genre local (re)découvert grâce à une compilation nord-américaine, Brooklyn est devenu l'endroit où « des gringos de classe moyenne jouent la musique avec une approche vintage des années 70²⁰⁶ » (Loftis 2010). Visiblement, les trajectoires et les transformations de la cumbia sont devenues de plus complexes et imprévisibles depuis que le genre est devenu non pas seulement populaire, mais aussi *cool* dans le circuit des nouvelles musiques globales. Poussé par le succès international de cet album, Barbès lance en 2010 une nouvelle compilation consacrée au genre, *The Roots of Chicha 2*. Le texte promotionnel de ce deuxième volume se vantait d'avoir récupéré le genre de l'oubli : « une musique jadis obscure, qui suscitait l'engouement dans les bidonvilles péruviens des années 1970, est devenue un véritable phénomène global grâce au succès étonnant de *The Roots of Chicha*²⁰⁷ » (cité dans Marshall 2010). C'est un texte dans lequel on peut identifier le recalibrage du discours commercial et de la rhétorique associée à la

²⁰⁶ « middle-class gringos are playing the music with a more or less vintage '70s approach ».

²⁰⁷ « a once-obscure music that enjoyed a fanatic embrace in the Peruvian slums of the 1970s has become a full-fledged global occasion thanks to the stunning success of a 2007 CD called *The Roots of Chicha* ».

world music récente vers de nouvelles sources d'authenticité. En ce sens, il est parlant que Barbès se présente non pas comme un label consacré à la préservation des musiques traditionnelles, mais à « la documentation de musique impure — des hybrides idiosyncrasiques, issus de la tradition, mais transformés en de nouvelles formes par des musiciens aventureux²⁰⁸ » (Barbès Records [sans date]).

Ainsi, dans le nouveau siècle, la tendance semble s'orienter de plus en plus vers l'exhumation de vieilles perles de modernité alternative, issues de métissages parfois insolites d'influences locales et internationales. En témoigne le label britannique Strut, une petite maison indépendante spécialisée « dans la confection de compilations thématiques rares, explorant l'espace et le temps à la recherche de trésors de groove perdus de vue, ou n'ayant jamais dépassé les frontières de leur pays » (Chantepie 2019). Ce sont des productions musiques présentées comme une sorte de chaînon manquant entre les musiques occidentales et les genres autochtones, ou l'accent est mis sur l'aspect psychédélique, kitsch et dansant de ces hybrides. Que ce soit du jazz thaïlandais²⁰⁹, du funk nigérian²¹⁰ ou de la rumba catalane²¹¹, tant que ça *groove*, c'est bon.

Cherchant à rajeunir son public, ces labels semblent désireux de laisser derrière l'image d'une *world music* jugée de plus en plus comme fade et inauthentique, ainsi qu'orientée vers un public « vieillissant et en voie de disparition » (Palme 2014, p. 56). Ces compilations ciblent ainsi une nouvelle génération d'auditeurs cosmopolites et branchés qui « accepterait volontiers le désir de modernité » (p. 57) des musiciens non occidentaux, sans abandonner pour autant le souci d'exotisme. Car, comme Olivier Conan

²⁰⁸ « impure music – idiosyncratic hybrids borne out of tradition but twisted into new shapes by adventurous musicians ».

²⁰⁹ *The Sound of Siam - Leftfield Luk Thung, Jazz & Molam in Thailand 1964-1975* [Strut, 2010]

²¹⁰ *Nigeria 70 - The Definitive Story of 1970's Funky Lagos* [Strut, 2001]

²¹¹ *Acid Rumba - Spanish Gypsy Grooves 1969-1976* [Hundergrum Records, 2011]

l'avoue, « les photos d'Indiens avec des guitares électriques ont un effet aphrodisiaque sur la plupart des amateurs de musique postcoloniaux²¹² » (Loftis 2010).

2.2. La cumbia digitale, une *world music* 2.0 ?

Si le succès rencontré par des compilations telles que *The Roots of Chicha* a contribué à relancer l'intérêt du public jeune pour la cumbia, il a en même temps préparé le terrain pour l'arrivée de mélanges entre la cumbia et des sonorités électroniques, cette fois-ci de la main des nouveaux acteurs locaux avec la capacité de construire leurs propres discours et représentations et de s'adapter aux rapides transformations de l'industrie musicale à l'ère numérique.

À cet égard, la sortie de la première compilation du label ZZK en 2008 a constitué une sorte d'acte fondateur de la cumbia digitale en tant que nouveau genre situé à la pointe de la modernité la plus branchée. *ZZK Sound Vol. 1 – Cumbia Digital* cherchait à doter aux artistes du label d'une identité propre et de les rassembler sous une nouvelle étiquette. Selon le label, la sortie de l'album constituait « un pas de plus vers la consolidation de cette riche scène émergente et la légitimation de ce genre hybride et bâtard que nous avons fini par appeler “*Cumbia Digital*”²¹³ », tout en ajoutant que la compilation était « idéal comme album d'introduction pour découvrir ce nouveau son qui est en train de capter l'attention internationale²¹⁴ » (ZZK Records [sans date]).

Comme nous l'avons déjà vu, ZZK n'avait pas inventé le mélange de cumbia et de musique électronique, qui avait déjà été entamé par des groupes comme Bomba Estéreo — qui à ses débuts décrivaient sa musique comme de l'« *electro vacilón* » ou de

²¹² « photos of Indians with electric guitars have an aphrodisiac effect on most postcolonial music aficionados ».

²¹³ « un paso más en consolidar esta riquísima escena emergente y legitimar este género híbrido y bastardo que hemos dado en llamar “Cumbia Digital” ».

²¹⁴ « ideal como disco iniciático para descubrir este nuevo sonido que está captando la atención internacional ».

la cumbia psychédélique — ou El Hijo de la Cumbia, précurseur des fusions entre la cumbia et les musiques jamaïquaines. Cependant, le label argentin indépendant a réussi à trouver une niche commerciale avec l'étiquette de « cumbia digitale » et s'est vite consolidé comme la référence incontournable du nouveau genre.

Sur le plan esthétique, la compilation de ZZK marquait par ailleurs une rupture totale avec l'imaginaire mis en avant par des compilations comme *The Roots of Chicha*, qui affichait sur sa pochette une image verdâtre d'un vieux car sur une route poussiéreuse. En contraste saisissant avec celle-ci, la pochette de la compilation du label argentin montrait une illustration très stylisée de jeunes dansant, les mains en l'air, dans une boîte de nuit, suggérant l'ambiance des soirées Zizek Club dans lequel le collectif s'est fait d'abord connaître. Les visuels mettaient en avant les couleurs fluorescentes et les motifs d'inspiration andine qui allaient devenir un des signes visuels les plus reconnaissables du label et de ses artistes.



Fig. 2. Pochettes des compilations *The Roots of Chicha* (2007) et *ZZK Sound Vol. 1* (2008)
(Crédit : Barbès Records / ZZK Records)

En quelque sorte, la cumbia digitale pouvait être considérée comme la dernière évolution d'un genre historiquement caractérisé par sa flexibilité musicale et par la fluidité de ses frontières. Pourtant, elle ne constituait pas un phénomène isolé. Depuis le nouveau siècle, une nouvelle musique de club était en pleine émergence dans de différentes parties du Sud global. Avec des musiques telles que le *kuduro*, le *funk carioca*

ou le *kwaito* sud-africain, la cumbia digitale faisait partie d'une nouvelle constellation qui a reçu le nom de *global bass*, un réseau global de musiques, labels, clubs et scènes locales interconnectés à travers Internet et les technologies numériques.

Défini comme une « sorte de “musique du monde” de l'ère numérique » (Beyer 2018) et attirant un public jeune et branché, le terme *global bass* recouvre un ensemble hétéroclite de musiques électroniques qui débordent les cadres esthétiques et conceptuels de la *world music* conventionnelle, en offrant « un collage sonore de styles électroniques et dansants du monde entier, couronné d'une rhétorique antimondialisation qui célèbre les plaisirs de la piste de danse des populations subalternes du monde entier »²¹⁵ (Boon 2012).

Le *global bass* — ainsi que la sous-catégorie du *tropical bass*, « intégrant des sons et rythmes issus de musiques dites “tropicales” » (Lagarrigue 2014) — est un concept assez large. Il peut rassembler aussi bien des musiques culturellement ancrées dans un pays et qui assimilent d'influences locales — comme c'est le cas la cumbia digitale — que des « collages transculturels réunissant électro occidentale et samples de musiques de différents continents, sans logique ethno-musicologique particulière » (Lagarrigue 2014). Ce dernier type est illustré par les productions de DJs et de musiciens comme la M.I.A. ou Diplo, qui jouent le rôle de créateurs de tendances en faisant découvrir de nouveaux sons au public occidental (Clayton 2016, p. 101). Dans leur *mixtape Piracy Funds Terrorism*, sorti en 2014, le duo proposait des mélanges musicaux éclectiques et des *mashups* qui juxtaposaient le *grime* britannique et le hip-hop aux musiques urbaines du Sud global, comme le *funk carioca* et le reggaeton. Étant elle-même la fille d'un militant de la cause tamoule au Sri Lanka, M.I.A. jouait sur une imagerie guérilla

²¹⁵ « a sonic collage of digital dancehall styles from around the world, topped off with an anti-globalization rhetoric that celebrated the dancehall pleasures of subaltern populations around the world ».

percutante et mettait en avant un discours radical tiers-mondiste, sans abandonner pourtant l'aspect dansant et festif. Du fait de son identité et de son positionnement politique, musical et esthétique, M.I.A. est devenu l'une des icônes de ce que l'ethnomusicologue Wayne Marshall a nommé « *global ghettotech* » en référence à l'intérêt croissant pour les expressions culturelles associées aux « ghettos des anciennes colonies et des banlieues des actuelles métropoles postcoloniales²¹⁶ » (Rocha 2009).

Malgré l'existence de termes différents, celui qui semble s'être imposé pour caractériser ce phénomène musical émergent est celui de « *world music 2.0* ». Cette dénomination met l'accent sur l'insertion du phénomène dans les nouvelles cultures numériques, tout en indiquant une évolution par rapport au paradigme des musiques du monde conventionnelles. Il s'agit de productions qui, comme dans une bonne partie de la *world music* conventionnelle, résultent d'échanges et d'hybridations entre musiques traditionnelles et contemporaines, mais qui défient les attentes occidentales sur la manière dont des notions comme l'authenticité, la tradition ou l'identité culturelle s'articulent dans ces productions.

Ces nouvelles musiques dépassent un bon nombre des dichotomies sous-tendant la *world music* conventionnelle : dans les années 1980 et 1990, par exemple, des artistes africains tels que Angélique Kidjo ou Baaba Maal étaient fréquemment accusés de n'être « pas assez africains » ou de « trahir ses racines » lorsqu'ils incorporaient d'influences occidentales trop explicites dans sa musique (Monson 1999). Aujourd'hui, de jeunes artistes africains comme ceux du collectif kényan EA Wave proposent une tout autre sensibilité. Son mélange urbain et ultracontemporain de *trap*, house, trip-hop, R&B et *downtempo* essaie de « repousser les frontières de ce que les gens considèrent comme musique ou art africain » (Pan African Music 2017). Même si les vieux préjugés n'ont

²¹⁶ « the ghettos of the former colonies as well as with the ghettos of today's post-colonial metropolises ».

pas complètement disparu, ils incarnent une nouvelle indépendance artistique défiant les attentes eurocentrées : « Je déteste quand on me dit que ma musique ne sonne pas africaine [...] Qu'est-ce que je suis censé faire, mettre des congas sur toutes mes pistes ? Ma musique est africaine du fait que je suis africain²¹⁷ » (Iacobini de Fazio 2017).

En tant qu'esthétique et pratique culturelle, la *world music 2.0* est indissociable de la démocratisation des technologies numériques qui a révolutionné les possibilités de création et de partage de la musique. Le nouveau scénario que la dématérialisation a ouvert dans le domaine de la musique exemplifie ce qu'Anderson appelle le « *long tail* » ou effet de longue traîne des nouveaux marchés culturels. Désormais affranchis des contraintes et des coûts de stockage et de distribution qui leur obligeaient à miser sur un nombre réduit de produits populaires ou *mainstream*, les industries culturelles peuvent maintenant investir sur une vaste variété de produits de niche pour satisfaire les besoins spécifiques de chaque consommateur (Anderson 2008, p. 52). Anderson cite trois forces qui ont amené à cette situation : la démocratisation des outils de production, la démocratisation des outils de distribution et l'émergence de nouveaux médiateurs qui mettent en relation l'offre et la demande.

Grâce à une technologie de plus en plus puissante et abordable, toute personne disposant d'un ordinateur et d'un accès à Internet peut désormais enregistrer et produire un album depuis sa chambre. L'apparition de logiciels DAW²¹⁸ comme Fruity Loops — aujourd'hui appelé FL Studio — ou Pro Tools a simplifié la tâche d'enregistrement, d'édition, et de manipulation de la musique, ce qui en fait des véritables studios virtuels à la portée d'un clic. Ces logiciels, souvent téléchargés illégalement et maîtrisés de

²¹⁷ « I hate when someone tells me I don't sound African [...] What am I supposed to do, put Conga drums on all of my tracks? My music is African by virtue of me being African ».

²¹⁸ DAW est l'acronyme pour *digital audio work station*. Il s'agit d'un logiciel spécialisé qui intègre des fonctionnalités pour l'édition, l'enregistrement, le mixage et la lecture de pistes audio.

manière autodidacte grâce à des tutoriels en ligne, ont été déterminants lors des premières rencontres avec la production musicale pour la plupart des artistes de cumbia digitale. À ses débuts, Chancha Vía Circuito avoue avoir eu « un énorme coup de cœur avec les logiciels de production musicale, en particulier avec Fruity Loops : il s’agit d’un séquenceur très basique, avec lequel on peut faire de la musique professionnelle sur l’ordinateur. Et ça m’a époustouflé²¹⁹ » (Andrade 2015). De la même manière, le désir de l’artiste colombo-canadienne Lido Pimienta d’enregistrer et de produire sa propre musique l’a conduite à devenir, dans ses propres mots, « une étudiante de l’académie des tutoriels de YouTube²²⁰ » (King 2020).

Internet a également permis de réduire considérablement les coûts fixes liés au stockage et à la distribution, permettant aux musiques de rejoindre un public bien plus vaste à une fraction du prix des stratégies traditionnelles. En ce sens, la rapide notoriété internationale acquise par des labels indépendants comme ZZK aurait été inimaginable sans l’efficacité d’Internet comme moyen d’attendre les consommateurs de manière à la fois massive et ciblée, comme le souligne Grant C. Dull :

Sans la technologie numérique, ce type de musique n’existerait pas. Sans l’Internet, il lui aurait fallu dix fois plus de temps pour étendre ses frontières. Nous avons utilisé l’Internet à son plein potentiel, de manière bilingue, et tout s’est développé très rapidement. C’est un produit de l’Internet. Sans l’Internet, nous n’aurions pas pu faire la moitié de ce que nous avons fait²²¹. (Márquez 2017, p. 97)

Enfin, Internet a facilité énormément la tâche de trouver rapidement des contenus musicaux adaptés aux goûts de chacun et donc de relier une offre de plus en plus étendue

²¹⁹ « un enamoramiento muy fuerte con los programas para producir música, sobre todo con el Fruity Loops: es un secuenciador muy básico, con el que podés hacer música profesional en la compu. Y eso me voló la cabeza ».

²²⁰ « a student of the YouTube tutorial academy ».

²²¹ « Sin la tecnología digital este tipo de música no existiría. Sin Internet hubiera tardado diez veces más en expandir sus fronteras. Utilizamos Internet a su máximo potencial, de un modo bilingüe, y todo se expandió muy rápido. Es un producto de Internet. Sin Internet no habiéramos podido hacer ni la mitad de lo que hemos hecho ».

aux demandes spécifiques des consommateurs. Cela a lieu à travers des critiques et recommandations en ligne, des billets de blogs, des interactions des usagers dans les réseaux sociaux ou des algorithmes qui orientent nos choix dans des plateformes comme YouTube ou Spotify. Sur cette dernière plateforme, des *playlists* comme « Cumbia millennial » ou « Eléctrica selvática » — avec plus de 200.000 souscripteurs chacune en mai 2021 — orientent les usagers vers les dernières productions de cumbia et de folklore digital.

La confluence de ces trois forces a entraîné, selon Anderson, le remplacement progressif d'un marché de masse basé sur la standardisation des stars et des *hits* par une myriade de marchés spécialisés. La possibilité d'avoir un accès immédiat à un catalogue presque infini de musiques a encouragé les consommateurs à s'aventurer au-delà de l'univers musical qu'ils connaissent. Cela a provoqué un glissement de la demande vers les niches (Anderson 2008, p. 56) donnant lieu à la forme de « longue traîne » décrite par l'auteur. Le marché de la *world music 2.0* a été l'un des bénéficiaires de cette nouvelle économie de l'abondance, ainsi que de l'intérêt croissant pour les musiques de niche décrit par Anderson. Le développement du numérique a ainsi favorisé la diffusion de ce que Jace Clayton a décrit comme « un mélange fascinant de musique hyperlocalisée et de partage global²²² » (Andersen 2016). Surtout à ses débuts, il s'agissait de productions qui circulaient en dehors des canaux de distribution traditionnels, par l'échange et le partage de fichiers MP3 ou la mise en ligne sur des blogs ou des plateformes telles que MySpace, YouTube ou SoundCloud.

La *world music* traditionnelle relevaient essentiellement d'une médiation occidentale des expressions musicales venues d'ailleurs, puisque les studios d'enregistrement et les moyens de distribution étaient dans les mains des labels et des

²²² « a fascinating mix of hyper-localized music and global sharing ».

producteurs européens et nord-américains. De surcroît, la légitimation de ces musiques dans les marchés internationaux se faisait souvent par le biais d'une star occidentale comme dans le cas de Paul Simon ou de Peter Gabriel. Dans le cas des musiciens africains des années 1980 et 1990, s'ils voulaient enregistrer des albums de qualité professionnelle, la plupart d'entre eux devaient se rendre à Paris, qui se vantait à l'époque d'être la « capitale des musiques du monde » (Bensignor 1999, p. 31). Maintenant, Internet et les nouvelles technologies permettent aux acteurs locaux de distribuer leurs productions à l'échelle globale. Souvent, ces musiques ne cherchent pas à cacher leurs origines numériques, mettant en avant une esthétique du bricolage et mobilisant des références culturelles partagées plutôt qu'exotiques (Marshall 2009). Si, comme l'on a vu, depuis le tournant du siècle, la *world music* était déjà en train d'abandonner son obsession pour les racines et la tradition, la *world music 2.0* rompt définitivement avec la fantaisie d'un tiers-monde primitif et « authentique », figé dans le temps et épargné par le capitalisme et la technologie, « toujours rempli du genre de mystère qui permet aux traditions indigènes de se perpétuer sans interférence de téléphones portables et de sociétés multinationales²²³ » (Clayton 2016, p. 99).

Ce phénomène semble appuyer l'analyse de Thomas Friedman sur les effets de l'accélération technologique sur le processus de mondialisation et l'« aplatissement » du monde qui en résulte. Selon l'auteur, la révolution numérique aurait débouché sur la formation d'un nouveau terrain de jeu planétaire. Quelle que soit la région où ils habitent, les individus ont désormais le pouvoir de collaborer et de concurrencer à l'échelle mondiale sur le plan économique et culturel (Friedman 2016). Cela contribue en outre à créer des opportunités pour repenser et pour remettre en cause les rapports de pouvoir en

²²³ « still filled with the kind of mystery that allows indigenous traditions to continue without interference from cell phones and multinational corporations ».

place. Comme Thomas Burkhalter le signale, les hybridations musicales de la *world music 2.0* sont porteuses de significations révolutionnaires :

Cette musique suggère des reconfigurations de la « modernité ». C'est une tentative, modeste, mais passionnée, de remodeler le monde pour en faire un lieu où la « modernité » ne serait pas « l'euro-modernité » ou « la modernité euro-américaine », mais où de nouvelles configurations possibles de la modernité existeraient les unes à côté des autres²²⁴. (Burkhalter 2013, p. 4)

Par ailleurs, ces musiques s'éloignent de plus en plus des flux bilatéraux Nord-Sud qui caractérisaient la *world music* traditionnelle pour développer à sa place de nouvelles cartographies d'influences. Dans ces dynamiques, on observe de plus en plus des interactions multilatérales entre les différentes régions du Sud global, une démarche qui s'accompagne souvent d'une volonté manifeste de décentrement de la géopolitique traditionnelle. DJ Riot, un des membres de Buraka Som Sistema, le groupe issu des banlieues de Lisbonne qui a popularisé le *kuduro* à l'international, décrit sa musique comme « un tour autour du monde [...] sans les États-Unis au centre²²⁵ » (cité dans Brown 2010, p. 140).

Le label Terror Negro, créée à Lima en 2008, est également imprégné par l'esprit contre-culturel et *do-it-yourself* qui est au cœur de l'éthos original de la *world music 2.0*. Selon son fondateur, Paz Ferrand, le label a été créé avec pour mission de « promouvoir le piratage et le vandalisme culturel²²⁶ » et son image était basée sur l'appropriation et le recyclage : « l'esthétique du label consistait à voler autant que possible. Nous avions des logos copiés de Run Dmc, un autre de Garbage Pail Kids, c'était une culture de mash up. Nous utilisions des techniques de distribution, des techniques de guérilla, d'où ce

²²⁴ « this music suggests reconfigurations of “modernity”. It is a small, but passionate attempt to reshape the world into a place where “modernity” not “Euro-modernity” or “Euro-American-modernity”, but where possible new configurations of modernity exist next to each other ».

²²⁵ « a trip around the world [...] without United States at its centre ».

²²⁶ « promover la piratería y el vandalismo cultural ».

slogan²²⁷ » (Jiménez 2015). De la même façon, dans l'univers de Terror Negro, la cumbia côtoie des styles musicaux plus urbains et agressifs tels que la *trap*, le reggaeton ou le *footwork*, composant un mélange subversif et résolument contemporain, dont la dimension festive n'empêche pas une réflexion critique sur les rapports de classe et de race :

Nous étions plus intéressés par les rythmes du ghetto, peu importe : reggaeton, Atlanta *trap*, *kuduro*, *soka*, *zouk*, *cumbia villera*, *chicha*, des rythmes du quartier, c'est ce qu'était Terror Negro. C'est bien qu'on nous appelle *tropical bass*, car cela englobe tous ces rythmes et cela nous permet de faire plus de mélanges. Pour nous, cette idée de vandalisme culturel, le nom du label et son essence, est basée sur l'idée de « noir », de « *nigga* », de ces choses péjoratives. En Argentine, les Indiens sont également appelés « *negros* ». Pour nous, ce n'est pas défini par la peau, « noir » est un état d'esprit plus qu'une race. Je connais des blancs qui sont des noirs et des noirs qui sont des blancs, qui sont racistes avec les habitants de leur propre quartier. Tous ces gens ont honte de leur quartier, mais d'un autre côté ils l'aiment, ils aiment manger et danser sur cette musique. Pour nous, c'était ça : arriver quelque part et dire que nous sommes la Terre Noire, cette honte, cette essence latine, cette créativité pour chercher des solutions, ces gens qui peuvent se sentir à l'aise partout dans le monde parce qu'ils connaissent leurs racines²²⁸. (Jiménez 2015)

2.3. Tensions et contradictions dans les nouvelles musiques du monde

Malgré la démocratisation des outils de production et de distribution facilitée par l'avènement du numérique, il est toujours difficile pour les artistes du Sud global

²²⁷ « La estética del sello se trataba de robar mucho. Nuestros logos eran copiados de Run Dmc, otro de pandilla basura Garbage Pail Kids, todo era una cultura de mash up. Usábamos técnicas de distribución, de guerrilla, por eso ese slogan ».

²²⁸ « Nosotros estábamos más interesados en los ritmos del *ghetto*, cualquiera: reggaetón, trap de Atlanta, el kuduro, soka, el zouk, cumbia villera, chicha, ritmos de barrios era el indicio de Terror Negro. Esta bueno que nos llamen tropical bass, porque engloba todos esos ritmos y eso nos permite hacer más mezclas. Para nosotros eso del vandalismo cultural, el nombre de la disquera y toda su esencia, se basa en la idea de negro, de *nigga*, de esas cosas despectivas. A los indios en Argentina también les dicen negros. Para nosotros eso no se define por la piel, "negro" es un estado mental, más que una raza, conozco blancos que son negrazos y negros que son blancazos, que son racistas con los miembros de su propio barrio. A toda esa gente la da vergüenza su barrio pero por otro lado le encanta, le encanta comer y bailar esa música. Para nosotros era eso: llegar a algún lugar y decir que somos el Terror Negro, esa vergüenza, esa esencia latina, con creatividad para buscar soluciones, esa gente que puede sentirse a gusto en cualquier parte del mundo porque conoce sus raíces ».

d'atteindre les publics européens ou nord-américains sans passer par certains filtres et intermédiaires. Dans la pratique, le potentiel émancipateur de ces musiques se heurte souvent aux difficultés rencontrées au quotidien par ces artistes dans leur pays d'origine, qui doivent faire face à de nombreux obstacles pour atteindre une diffusion internationale. Dans les mots du duo péruvien Dengue Dengue Dengue, « faire de la musique dans le tiers-monde, c'est la même chose que faire de la musique n'importe où ailleurs, mais la faire circuler, la distribuer... C'est là qu'on se rend compte qu'on est dans le tiers-monde²²⁹ » (Carranza 2013).

Ces musiciens restent dépendants des marchés européens et nord-américains où se trouvent la plupart de leurs auditeurs et par conséquent ils sont contraints de passer par des plateformes et des *gatekeepers* occidentaux s'occupent de gérer l'accès de leur musique au public. Même si le pouvoir des grands labels et des stars occidentales d'autrefois a diminué, les intermédiaires n'ont pas disparu. Que ce soient des journalistes, des programmeurs de concerts, ou même des DJs et des blogueurs toujours prêts à dénicher la dernière pépite parmi la multitude de nouveaux sons globaux, ces personnes ont souvent plus d'influence sur la négociation de la signification d'une chanson que ses propres créateurs (Clayton 2016, p. 104).

Par ailleurs, un bon nombre de ces intermédiaires continuent à présenter ces musiques à travers le prisme de l'exotisme et l'authenticité, bien que ces notions aient subi une notable transformation : l'ancien imaginaire de la *world music*, fondé sur le rural, l'incontaminé et le traditionnel est désormais souvent remplacé par des signifiants de l'urbain, de l'hybride et du futuriste (Marshall 2009). Comme l'affirme Jace Clayton, dans le meilleur des cas, ces nouvelles musiques offrent une expression de créativité et

²²⁹ « hacer música en el Tercer Mundo es igual [...] a hacerla [en cualquier otra parte], pero moverla, distribuirla... [...] Ahí es cuando te das cuenta de que estás en el Tercer Mundo ».

de richesse culturelle brute et sans artifice ; dans le pire, elles peuvent constituer « l'équivalent d'un forfait vacances tout inclus dans la piste de danse²³⁰ » (Clayton 2016, p. 104-105). En ce sens, Marshall met en garde contre le risque de tomber dans une quête permanente de nouveaux styles, sans un intérêt réel pour les contextes sociaux et culturels qui les façonnent (Rocha 2009).

Pour Burkhalter, il faut même dépasser la notion d'une *world music 2.0*, encore subordonnée aux vieux schémas et aux inégalités de pouvoir pour aller vers la constitution de nouvelles positions créatives indépendantes, affranchies du regard occidental :

Les principales questions qui se posent [...] sont de savoir si ces musiciens et ces musiques [...] sont capables et autorisés à créer des positionnements musicaux indépendants, et donc à former de nouvelles avant-gardes musicales plurilocalisées d'aujourd'hui, ou s'ils sont pris dans les anciens déséquilibres de pouvoir politique et économique. Luttent-ils toujours pour une représentation égale du « tiers-monde » ou des « Noirs » et continuent-ils ainsi à créer des pamphlets musicaux – ou un afrofuturisme version XXI^e siècle ? Ou sont-ils encore contraints de répondre principalement aux attentes et de s'adapter à la vision du monde de leurs producteurs et des publics européens et américains, et donc de proposer ce que je souhaite appeler la « World music 2.0 », une version actualisée de la « world music », au lieu de nouvelles positions d'avant-garde ?²³¹ (Burkhalter 2013, p. 90)

C'est à cette croisée de chemins qui se trouvent les labels et les artistes de la cumbia et du folklore digital aujourd'hui en Amérique latine, obligés de naviguer entre les attentes du marché international et le désir de bâtir une position d'indépendance artistique. La *world music 2.0* représente autant d'opportunités que de nouveaux défis à relever, et il est facile de tomber dans l'autoexotisation pour renforcer l'attractivité auprès

²³⁰ « the clubland equivalent of a package vacation ».

²³¹ « The main questions [...] are whether these musicians and musics [...] are able and allowed to create independent musical positions, and thus form new multisited musical avant-gardes of today, or whether they are caught up in the old political and economic power imbalances. Are they still struggling for equal "Third World" or "Black" representation and thus continuing to create musical pamphlets—or a twenty-first century version of afro-Futurism? Or are they still being forced to mainly fulfill the expectations and adapt to the worldview of their Euro-American producers and audiences, and thus offering what I wish to refer to as "World music 2.0," an updated version of "world music," instead of new vanguard positions? ».

des publics occidentaux, notamment lorsque ces artistes veulent se professionnaliser et concurrencer sur le marché de la pop globale.

À leurs débuts, les artistes et les labels de cumbia numérique semblaient être la vive incarnation d'un nouveau paradigme de distribution musicale, contournant les maisons de disques traditionnelles et les stations de radio commerciales pour se tourner vers l'Internet comme moyen d'atteindre plus de public (Castro, 2011). En 2011, Bomba Estéreo affirmait : « nous avons construit 80 % de ce qu'est Bomba Estéreo grâce aux réseaux sociaux²³² » (2011). De même, le label ZZK a bâti notamment sa notoriété en exploitant les possibilités de diffusion offertes par le nouveau scénario technologique et le savoir-faire numérique de ses créateurs. Sa création coïncidant avec le développement du Web 2.0, ses responsables ont su tirer pleinement parti des plateformes numériques émergentes telles que les blogs et les réseaux sociaux pour promouvoir leur musique, ainsi que pour positionner la nouvelle étiquette de « cumbia digitale » sur la scène musicale internationale. L'une des stratégies les plus efficaces de ZZK était d'offrir des *mixtapes* en téléchargement gratuit en parallèle avec le lancement de ses albums officiels, tel que l'explique un de ses fondateurs, le DJ Villa Diamante :

En même temps que sortait le nouvel album de Chancha Vía Circuito, il y avait une *mixtape* gratuite, qui permettait aux gens qui ne pouvaient pas acheter l'album — parce qu'ils ne vivaient pas en Argentine ou parce qu'ils n'avaient pas de carte bancaire pour l'acheter en ligne — d'écouter une sorte de *mixtape* de l'album qui contenait quelques chansons de l'album, quelques *mash-ups*, quelques *remixes* [...] Et c'est ainsi que les *mixes* de chacun des gars ont commencé à être écoutés dans beaucoup d'endroits. Cela a incité les gens à acheter leurs disques ou à aller les voir en concert²³³. (Mensi 2016)

²³² « hemos construido un 80% de lo que es Bomba Estereo a través de las redes sociales ».

²³³ « Salía el disco nuevo de Chancha Vía Circuito y en paralelo salía un *mixtape* gratuito, que era la forma en que la gente que no podía comprar el disco porque no vivían en Argentina o porque no tenía tarjeta para comprarlo online, podía escuchar como un especie de *mixtape* del disco que tenían algunos temas del disco, algunos *mash-ups*, algunos *remixes* [...] Y es la forma en la cual los *mixes* de cada uno de los pibes se escucharon un montón, por un montón de lugares. Eso llevó a que la gente lo compre o que lo vaya a ver en vivo ».

Pourtant, avec le temps, les pratiques et les discours de ZZK se sont rapprochés de plus en plus de ceux de la *world music* conventionnelle, parallèlement à la reconnaissance croissante et l'institutionnalisation de la cumbia digitale. En une décennie, ZZK est devenu l'un des labels les plus influents d'Amérique latine et l'un des phares de la musique électronique sur le continent, bien que son rôle ait changé de façon significatif ; il est passé « de constituer un espace de marginalité et d'expérimentation à formuler le canon du genre, qui, comme tout canon, est conservateur²³⁴ » (Vecino 2010).

En 2016, le nouveau label AYA, une sous-division de ZZK Records, a été créé. Son objectif était de rassembler « des genres, des groupes et des styles qui n'ont pas leur place dans ZZK²³⁵ » (Noisey Staff 2016) avec une perspective plus pop et hip-hop qui s'éloignait encore plus des sonorités électroniques expérimentales. Par ailleurs, la création de la branche ZZK Films, dédiée à la production de documentaires a apporté une nouvelle démarche de recherche et de divulgation musicale au label. L'un de leurs projets, le long-métrage *Analog Memories*, se présente par cette phrase alléchante : « dans un bureau abandonné de Quito, un petit-fils retrouve les masters de la maison de disques perdue de son grand-père et découvre l'histoire de l'âge d'or de la musique en Équateur²³⁶ » (Gaete 2016). Avec son aura d'authenticité et sa promesse d'exploration de trésors cachés, il s'agit d'une description qui met en avant une rhétorique parfaitement alignée sur le discours commercial de la *world music* traditionnelle.

Le dernier documentaire de ZZK Films, *Luzmila y Los Pájaros*, qui est en cours de production, se centre sur la chanteuse bolivienne Luzmila Carpio, qui avait déjà collaboré avec le label lors de l'EP *Luzmila Carpio Meets ZZK*, sortie en 2015. Dans cet

²³⁴ « de constituer un espacio de marginalidad y experimentación a formular el canon del género, que, como todo canon, es conservador ».

²³⁵ « géneros, a bandas y a estilos que no encajan en ZZK ».

²³⁶ « en una oficina abandonada de Quito, un nieto encuentra los masters del sello discográfico perdido de su abuelo y descubre la historia de la época dorada de la música en Ecuador ».

album, quelques des artistes les plus connus de l'écurie, comme Chancha Vía Circuito, Nicola Cruz, King Coya ou El Remolón, remixaient des chansons originales de Carpio, réinterprétant des traditions folkloriques à travers la musique électronique. La caractéristique voix aiguë de l'artiste bolivienne et ses paroles en quechua restait le point focal de la musique, mais les productions apportaient une dimension manifestement contemporaine. En revanche, le nouveau documentaire se focalise sur l'histoire de l'artiste et son message, notamment « la lutte constante des peuples indigènes pour maintenir en vie leur culture et leurs traditions, incarnée par cette femme qui défend si activement les valeurs de sa terre, la Pachamama²³⁷ » (ZZK Films 2020). Le documentaire est présenté presque comme un projet de recherche ethnomusicologique visant à préserver les expressions musicales d'une population en danger, conçue comme figée dans ses traditions culturelles et ses valeurs. Par ailleurs, cette démarche est menée non au nom de la curiosité pour une autre culture, mais d'une sorte d'« impératif moral » (Brown 2010, p. 130). Pour les créateurs du film, il ne suffit pas de faire connaître la musique de l'artiste aux auditeurs internationaux ; il est également nécessaire de diffuser sa profonde connexion spirituelle la Terre-Mère et sa sagesse intemporelle, qui seraient une sorte d'antidote à la crise économique et morale du monde occidental : « faire entendre sa voix indigène et reconnaître sa culture en cette ère de consommation et de matérialisme [...] est vital²³⁸ » (ZZK Films 2020). Le contraste entre ces deux approches illustre comment des positionnements artistiques et commerciaux différents peuvent évoluer et même coexister au sein d'un label comme ZZK. Si l'album proposait la possibilité de mettre à jour des traditions musicales autochtones par le biais de l'électronique, le film s'affiche

²³⁷ « la lucha constante de los pueblos indígenas por mantener viva su cultura y tradiciones, encarnada en esta mujer tan activa en la defensa de los valores de su tierra, la Pachamama ».

²³⁸ « Difundir su voz y reconocer su cultura en esta época de consumismo y materialismo [...] es vital ».

comme un acte de préservation du patrimoine culturel, avec une vision essentialiste sur des traditions figées en voies d'extinction.

La tension et l'ambivalence entre les différents discours et stratégies associés aux musiques du monde traditionnelles et à la nouvelle *world music 2.0* est aussi fortement présent chez certains artistes du label, comme la chanteuse argentine Mariana Yegros, connue artistiquement comme La Yegros. Artiste vedette de ZZK à ses débuts, La Yegros était la première à bénéficier d'une distribution internationale — EMI France a lancé son album de début en Europe en 2013 —, notamment poussée par le tube « Viene de mí ». Ce mélange de pop et cumbia au refrain contagieux a connu un succès inattendu sur les stations de radio indépendantes, comme Radio Nova ou l'allemande Funkhaus Europe (aujourd'hui Cosmo).

Grant C. Dull avoue franchement que le succès de La Yegros est dû au rapprochement du groupe aux paramètres de la pop commerciale : « c'était assez évident, ce n'était pas trois gars avec des ordinateurs portables, La Yegros est une chanteuse et une belle femme²³⁹ » (Clarín.com 2016). Au-delà du commentaire sur l'attractivité physique de l'artiste, l'opposition que Dull établit entre la figure d'un producteur électronique anonyme derrière leur ordinateur portable et celle d'une « vraie » chanteuse en dit long de l'évolution du label et sur sa notion d'authenticité artistique.

Le documentaire *Un viaje musical*, première production de la branche ZZK Films, qui suit la tournée musicale de La Yegros à travers l'Europe, permet d'avoir un aperçu des positionnements stratégiques du groupe face aux attentes des audiences européennes. Tout d'abord, la mise en scène de La Yegros repousse à l'arrière-plan sonore et visuel les éléments électroniques, privilégiant les instruments traditionnels tels que l'accordéon, la

²³⁹ « era medio obvio, no eran tres monos con laptop, La Yegros es cantante, una bella mujer ».

guitare et les percussions. Une place essentielle est accordée à l'aspect vestimentaire, pour lequel le groupe travaille en étroite collaboration avec des créateurs de mode. La transformation esthétique qui a lieu dans la loge avant les concerts est saisissante : après avoir ôté t-shirts et jeans, le groupe monte sur scène en portant d'extravagants bonnets et gilets en laine de vague inspiration andine, pour le plus grand plaisir du public ; c'est une esthétique à fois « sauvage » et naïve :

Ce que j'ai besoin de transmettre aux gens, ce sont beaucoup de couleurs, du fluo, cette idée de connecter les gens à la joie, au bonheur. Cela a aussi à voir avec nos origines, d'où les plumes et le côté plus ancestral. Et les couleurs plus sophistiquées sont liées à l'électronique. Nous essayons de transmettre avec les vêtements la même chose qu'on transmet avec la musique²⁴⁰. (Machi n' Sound 2016)

La chanteuse a maintes fois exprimé son admiration pour Björk comme référent artistique et esthétique, notamment dans « la façon qu'elle a de jouer avec ses tenues. Elle a toujours un temps d'avance. [...] C'est un bon exemple. Il suffit de la voir chanter seule, avec une longue robe noire : elle est fascinante. Elle est aussi capable de la jouer plus sophistiqué » (Torchut 2013). Pourtant, l'artiste islandaise a toujours essayé de défier les attentes de son public plutôt que de se conformer aux idées reçues sur ses origines ethniques et culturelles. En revanche, dans *Un viaje musical*, le groupe se montre bien conscient que la fascination qu'il suscite auprès du public européen découle d'un sentiment d'altérité : « pour eux, nous sommes exotiques²⁴¹ (Mensi 2016).

²⁴⁰ « Lo que yo necesito transmitir a la gente son muchos colores, flúor, esa cuestión de conectar a la gente con la alegría, con la felicidad. También con el sitio de donde venimos, por eso las plumas y lo más ancestral. Y los colores más sofisticados tienen que ver con la electrónica. Intentamos transmitir con el vestuario lo mismo que se transmite con la música ».

²⁴¹ « para ellos, nosotros somos exóticos ».

3. DES IMAGINAIRES ENTRE L'EXOTISME ET LA SUBVERSION : UNE ANALYSE DE QUELQUES VIDÉOCLIPS

3.1. « Alegría » de La Yegros

Des artistes comme La Yegros, qui ont atteint une projection internationale, témoignent des tensions et des contradictions de la *world music* 2.0 lors de sa mise en circulation dans les circuits de distribution globale. Obligés de négocier la signification de leurs productions à la fois dans les plateformes de réception locales et transnationales, ces artistes font souvent appel à différentes interprétations sur la même musique (Burkhalter 2013, p. 100). Si, pour les marchés latino-américains, il s'agit d'artistes « expérimentaux » ou « alternatifs », qui essaient de se détacher — ou au moins de moderniser — des traditions folkloriques, ces mêmes musiciens vont mettre l'accent sur leurs racines lors de sa présentation dans les médias occidentaux. Ainsi, La Yegros avoue qu'« en Argentine, je suis vu comme une artiste un peu excentrique, underground. Alors qu'en France, les gens ont l'impression que je perpétue une tradition. C'est amusant ce décalage... » (Chapon 2016). Ces différences de perception sont fréquentes chez les musiciens non occidentaux présents dans les plateformes transnationales, et sont souvent exploitées par eux-mêmes à leur avantage.

Le vidéoclip d'« Alegría », l'un des *singles* tirés de son troisième album, *Suelta*, sorti en 2019, témoigne de la manière dont les attentes du public européen peuvent façonner les représentations audiovisuelles du groupe. Tournée en France, le clip se déroule dans un salon de coiffure où se rencontrent un homme mûr et introverti et une coiffeuse latino-américaine, interprétée par Mariana Yegros elle-même. Dès la première apparition, elle est présentée comme une jeune femme solaire et sensuelle, qui provoque le sourire chez son client par sa seule présence. L'intérieur de l'établissement semble une

extension de la personnalité de la propriétaire : un lieu à l'atmosphère rétro-kitsch, aux couleurs vives et acidulées et aux motifs floraux, avec de grandes plantes tropicales et une décoration éclectique, où sont affichés de vagues marqueurs d'identité hispanique, comme une image de la Vierge de Guadalupe et un éventail.

À cette atmosphère gaie contribue le caractère dansant et enjoué du morceau, marqué par une guitare aux accents funky et par le rythme syncopé du *tresillo* caractéristique du reggaeton. La production, polie et sans surprise, inspirée par l'EDM²⁴², combine des instruments analogiques avec des sons électroniques.

Lorsque l'homme s'assoit pour se faire teinter les cheveux, il ouvre un magazine et tombe sur une interview qui a pour titre « La Yegros, la chanteuse argentine qui fait danser les foules ». Lorsqu'il se rend compte que l'artiste et la coiffeuse sont la même personne, le client est étonné et commence à avoir des visions. La photographie de la chanteuse au magazine devient animée et la coiffeuse se dédouble en plusieurs personnages. Avec l'arrivée du refrain, le personnage se retrouve dans un monde irréel avec La Yegros, qui chante en dansant. Entourée de ballons rouges et arborant une perruque bleue, elle est l'incarnation de la joie de vivre ; « *alegría* » est en fait le seul mot d'un refrain aussi répétitif que collant. Le sourire et la gestualité de la chanteuse invitent le client à la rejoindre dans ce sentiment de joie, mais cette interpellation est en fait double : son regard se dirige en alternance à l'homme et au spectateur, les reliant symboliquement.

²⁴² L'EDM est un style qui constitue la fraction la plus commerciale de la scène électronique, mené par « une nouvelle génération de DJs qui a grandi dans le sillon de David Guetta ou Tiësto et qui ont fait rentrer les musiques électroniques dans les stades ou d'immenses festivals » (Glad 2015). Sur le plan musical, la production EDM se caractérise par un son maximaliste et par l'usage systématique de montées et de *drops*. Au-delà des circuits de la musique électronique, l'EDM a exercé une énorme influence sur les productions de la pop contemporaine dans les années 2010, notamment dans les sonorités des batteries et le traitement vocal (Yoo 2019).



Fig. 3. Clip vidéo de « *Alegria* », de *La Yegros* (2019)

À la fin du refrain, on apprend que l'homme a décidé d'imiter la coiffure de La Yegros, c'est-à-dire d'embrasser la joie. On le voit même se joindre au rap incantatoire de la chanteuse : un premier plan s'attarde sur la bouche de l'homme pendant que les paroles disent « *Dame, dame / Dame una mirada / Dame una mirada / Que no cuesta nada* » (« Accorde-moi un regard / Ça ne te coûte rien »). Il s'agit d'une rime consonante, avec un jeu de répétitions et d'allitérations qui le rend facile à mémoriser et à prononcer, même pour les non-hispanophones. C'est par ailleurs le cas d'autres tubes du groupe comme « *Viene de mí* » ou « *El Bendito* », dont les refrains simples et répétitifs semblent conçus pour inciter au public à chanter lors des concerts.

La section instrumentale qui suit (2:24) souligne la transformation de l'homme. Le *kick* disparaît, et une mélodie des flûtes vaguement andines fait son entrée sur un fond d'arpèges synthétisés. La teinte bleue semble avoir sur lui un effet euphorisant et désinhibant : une lumière rose illumine le visage gai de l'homme, il se sent revigoré et à l'aise dans son corps. L'image se ralentit à mesure que le break monte en intensité avec le retour de la guitare et notamment de la percussion, anticipant l'arrivée du deuxième refrain. Encore une fois, cette procédure rappelle la manière dont la tension et l'anticipation montent juste avant le *drop* dans un morceau d'EDM.

Ce deuxième refrain marque un nouveau retour dans la chambre à ballons. L'homme, arborant maintenant les mêmes cheveux bleus que La Yegros, est pourtant une

toute nouvelle personne. Complètement désinhibé, il danse et sautille avec enthousiasme. Un bref premier plan sur ses chaussures nous révèle qu'il porte des claquettes-chaussettes, ce qui lance un message clair aux auditeurs : on n'a pas besoin d'être branché pour apprécier la musique de La Yegros, elle est pour tout public.

Hélas, à la fin du clip, on apprend que tout n'était qu'un rêve ; il s'avère que l'homme était en vérité le coiffeur et qu'il s'était endormi en lisant l'interview de La Yegros. Quand il s'éveille, le salon de coiffure est vide et triste, un lieu sans joie. L'homme se lève, l'air sérieux et pensif, et se dirige vers la porte. C'est la fin de la journée du travail. Tandis qu'il baisse le rideau métallique du salon, il regarde le spectateur dans les yeux. Il semble lui dire : « si jamais vous avez l'occasion de rencontrer La Yegros, ne le manquez pas. Elle pourrait vous redonner le goût de vivre ».

Si cet imaginaire n'est pas évidemment pas dépourvu d'humour et d'une certaine autodérision, il n'en est pas moins vrai qu'il constitue une représentation d'une identité culturelle volontairement marchandisée et adaptée sur mesure aux goûts et attentes du public occidental, notamment européen. Par ailleurs, la nature autoréférentielle du clip ne fait que renforcer cette idée ; à plusieurs reprises, la caméra s'arrête sur le magazine assez longtemps pour qu'on puisse lire le sous-titre de l'interview : « Mariana Yegros, originaire de Buenos Aires, est la reine de la nu cumbia : “Un mélange entre la musique traditionnelle de Petrona Martínez et la musique électronique de Björk” ». Avec une dimension promotionnelle explicite et ironique, le clip sert à donner du contexte et des repères pour la réception de la musique auprès du public.

Dans « Alegría », l'altérité du personnage de La Yegros est présentée comme dépourvue d'une cohérence et d'une autonomie propre. Elle sert ainsi comme une sorte d'antidote ou de contrepoint exotique à l'ennui et aux inhibitions européens, une promesse d'authenticité et de dépaysement. Des représentations comme celle-ci semblent

conçues pour combler, ne serait-ce que de façon éphémère, la sorte de vide d'esprit que le guitariste David Martínez constate dans le Vieux Continent : « je remarque qu'il leur manque [aux Européens] toute cette part de sang et de terre [...] et de la Pachamama qui est super présente dans toute l'Amérique latine²⁴³ » (Mensi 2016).

Le spectateur européen de « *Alegria* » est amené à s'identifier au client, tandis que La Yegros est présentée comme un signifiant de *latinidad* générique, soumis à un regard eurocentré qui brouille toute distinction entre les différentes cultures et les différents contextes sociopolitiques du continent. Elle incarne en outre l'archétype de la femme latine aux yeux européens : féminine et sensuelle, de nature joyeuse et naïve, habillée en couleurs vives et associée à la danse, renfonçant ainsi les stéréotypes sexuels et culturels sur l'Amérique latine.

Par ailleurs, le salon de coiffure renvoie à l'un des éléments de l'image de La Yegros qui a été systématiquement mis en vedette dès ses débuts : ses cheveux. En effet, les pochettes de ses trois albums montrent de premiers plans de la tête de la chanteuse dont les cheveux ébouriffés restent l'élément le plus saillant. Pour sa part, dans le discours de la presse internationale et des promoteurs des concerts, l'imaginaire autour de La Yegros souligne de façon répétée le caractère « exubérante », « sauvage » ou encore « chamannique » de sa musique et de sa mise en scène. Le journal régional *Sud-Ouest* affirme ainsi que la chanteuse « illumine autant par sa coupe afro et son diable au corps » que par sa musique, décrite comme « cumbia déjantée » (Serhani 2015), tandis qu'une salle de concert charentaise la présente avec ces mots : « Sensuelle et nonchalante, La Yegros assume en costume chamarré et coupe afro toutes les vertus curatives et charnelles de son électro roots tropicale » (La Sirène 2015).

²⁴³ « noto que a ellos [a los europeos] les falta toda esta parte de sangre y tierra [...] y de la Pachamama que está superpresente en toda Latinoamérica ».

Au bout du compte, le clip d'« Alegría » met en scène l'intégration de La Yegros à une société française multiculturelle. Arrachée à son contexte original, elle est présentée comme une figure d'altérité aseptisée et dépourvue de toute menace ; elle apporte, tout comme un restaurant de cuisine « ethnique » dans une grande métropole occidentale, une petite note d'exotisme à portée de main.

3.2. « Eso que tú haces » de Lido Pimienta

À rebours à l'autoexotisation dont témoignent des clips comme « Alegría », d'autres artistes sont déterminés à subvertir les attentes sur la musique et l'image d'un musicien latino-américain contemporain dans le marché global. Une stratégie possible contre ce réductionnisme se retrouve dans la démarche de Lido Pimienta, qui adopte une position très différente concernant l'expression de son identité culturelle, respectueuse de la tradition sans tomber pour autant dans une vision essentialiste.

Née à Barranquilla, en Colombie, au sein d'une famille aux origines Wayuu²⁴⁴ et afro-colombiennes, Lido Pimienta vit au Canada depuis ses dix-neuf ans, où elle a développé sa carrière musicale. La biographie qui se trouve sur son site web, la présentée de la manière suivante : « *Afro / Indigenous / Colombian / Canadian / punk / folklorist / traditionalist / transgressive / diva / angel* » (Anti-, 2020). À la manière des mots-clés ou des mots-dièses sur les réseaux sociaux, cette longue série de descripteurs correspond à autant de couches identitaires que l'artiste veut mettre en avant. Avec un ton mi-ironique, mi-sérieux, ce défilé de signifiants flous et contradictoires représente un effort délibéré pour défier toute catégorisation stable.

²⁴⁴ Les Wayuu sont l'un des peuples amérindiens les plus importants de la Colombie. Ils habitent notamment dans le département de La Guajira, au nord-est du pays, et leur activité économique principale est le tissage.

En même temps, la démarche de Lido Pimenta témoigne d'un processus autoréflexif sur les stéréotypes qui lui sont attribués en raison de ses origines culturelles et son ethnicité. En refusant de se plier à la sexualisation attendue en tant que femme latine, elle se trouve en revanche infantilisée en raison de sa voix aiguë et de son image, malgré le fait qu'elle est une mère de trois enfants avec une longue carrière musicale. Comme l'a signalé Whiteley, dans les représentations des artistes pop féminines, les médias tendent à caractériser certaines femmes avec des voix soi-disant enfantines comme possédant une « *girlish femininity* » (« féminité de petite fille ») qui est souvent en décalage avec leurs propres intentions artistiques et leur désir d'être prises au sérieux (Whiteley 2005, p. 8). Il s'agit d'une contradiction dont l'artiste a su pourtant tirer parti :

J'aime le fait que ma voix soit enfantine. Je sais que les gens m'infantilisent et m'exotisent. Je sais que les gens me voient comme cette mignonne petite Colombienne qui vient de la côte et des Tropiques, et j'aime jouer avec ça. J'ai une voix puissante qui s'avère douce et aiguë, mais les rythmes sont percutants²⁴⁵. (Bryan 2016)

Bien qu'elle ne réside pas en Amérique latine, Lido Pimenta a des liens assez étroits avec la scène argentine de cumbia digitale, notamment avec Chancha Vía Circuito, avec lequel elle a eu plusieurs collaborations. Comme la plupart des artistes qui ont exploré ce rythme à un moment ou un autre de leurs carrières, l'étiquette de « cumbia digitale » lui est restée attachée, même dans les cas où sa musique n'a aucune ressemblance avec le genre. Cela relève d'une part d'une méconnaissance des nuances entre les différents rythmes latino-américains, mais également de la difficulté de dissocier les artistes du continent d'un certain imaginaire tropical :

²⁴⁵ « I love that my voice is childlike. I know that people infantilize me and exoticize me. I know that people see me as this cutesy Colombian girl from the ocean and the tropics, and I love to play with that. I have a strong voice that happens to be soft and high-pitched, but the beats are hard ».

Lorsque j'ai commencé à collaborer avec des producteurs, ils me disaient que j'étais le nouveau visage de la cumbia digitale et j'ai pensé « Mais quelle cumbia digitale ? Je fais de la musique électronique expérimentale ». Mais même si je faisais du punk, on allait me dire que c'était de la cumbia ; peut-être que si j'étais blanche, on ne m'attribuerait pas ces connotations tropicales²⁴⁶. (Orozco Moncada 2020)

Pour son dernier album, *Miss Colombia*, elle a décidé pourtant de détourner et d'exploiter à son tour ces clichés et stéréotypes qui lui sont associés pour en créer ses propres représentations :

Dans cet album, je me suis dit : on va reprendre de manière consciente tous ces clichés et stéréotypes qu'on me colle parce que je suis colombienne. On va faire entendre les rythmes avec lesquels j'ai grandi : *porro*, cumbia, *bullerengue*, *tambora*. Au lieu de les utiliser comme décoration, on va honorer vraiment leurs racines ancestrales. Ce sont des sons qui continuent d'évoluer dans les foyers des personnes qui survivent, existent et vivent aujourd'hui. On ne va donc pas les présenter comme une fable, un artefact ou un récit de musée. Il était très important pour moi de leur accorder la même révérence²⁴⁷. (Cortina 2020)

Dans le clip vidéo du *single* « Eso que tú haces », l'un des morceaux où les rythmes de cumbia et de *porro* sont plus présents, Lido Pimienta met en scène une véritable célébration de la culture afrocolombienne. Pour le filmer, elle s'est rendue à San Basilio de Palenque pour travailler avec une compagnie de danse locale, le grupo Kumbé avec qui elle-même chantait étant adolescente. Cette connaissance de première main des costumes et des rythmes typiques de la région lui a permis de construire une représentation respectueuse et cohérente des danses traditionnelles, comme celle du *bullerengue* et du *son de negro* qui apparaissent dans le clip (Gómez Ospina 2020a).

²⁴⁶ « Cuando empecé a colaborar con productores decían que yo era la nueva cara de la cumbia digital y yo pensaba “Ajá, qué cumbia digital, si yo hago electrónica experimental”. Pero así hiciera punk me iban a decir que era cumbia; de pronto si fuera blanca no me pondrían esas connotaciones tropicales ».

²⁴⁷ « En el disco dije: vamos a regresar a estos clichés y estereotipos que me ponen por ser colombiana de forma consciente. Que los ritmos que se oigan sean con los que yo crecí: porro, cumbia, bullerengue, tambora. En vez de usarlos como decoración, realmente honorar sus raíces ancestrales. Son sonidos que continúan evolucionando en las casas de personas que sobreviven, existen y viven hoy. No ponerlos como fábula, artefacto o narrativa de museo. Para mí era muy importante darles la misma reverencia ».



Fig. 4. Clip vidéo de « Eso que tú haces », de Lido Pimienta (2020)

Néanmoins, le clip évite de se replier sur le fantasme d'une identité monolithique et sur l'idée d'une culture intemporelle et immuable. Bien que les danseurs et leur chorégraphie soient mis en vedette, la présence de Lido Pimienta apporte une dimension avant-gardiste, notamment avec les vêtements, le maquillage et les coiffures qu'elle porte, dans lesquels on peut néanmoins identifier des références aux motifs et matériaux des textiles Wayuu traditionnels. Ce contraste esthétique donne le reflet visuel de la propre musique de la chanson, caractérisée par un mélange sophistiqué de textures analogiques et digitales.

Contrairement à d'autres chansons où la cumbia s'hybride avec l'électronique, où souvent le seul marqueur musical du genre est la cellule rythmique de la *güira* ou le *guache*, « Eso que tú haces » montre une plus grande complexité avec l'inclusion d'autres éléments percussifs. Parmi eux, on peut détecter notamment la présence du *llamador* colombien : ce petit tambour qui sert à marquer les contretemps, en décalant ainsi l'accent de la mesure, est un des instruments essentiels des ensembles de cumbia traditionnelle et il est lié aux mouvements de la femme dans la danse.

Dans les propres mots de l'artiste, le clip tient à éviter la « tendance à montrer les Noirs et les Indiens comme des attractions exotiques, où on ne les voit pas habillés comme

tous les jours, en train de faire la fête²⁴⁸ » (Gómez Ospina 2020a). Après avoir mis l'accent sur les danses traditionnelles, la dernière partie de la vidéo montre les mêmes personnages en soirée, en tenue informelle et en train de danser *champeta*. La chanteuse, qui jusqu'alors était affichée dans un plan séparé, se joint aux danseurs. À travers des plans plus serrés et des ralentis, la caméra s'attarde sur les sourires, les corps et la sueur des personnages livrés à la joie du mouvement. Il ne s'agit plus de la danse typifiée et esthétisée de la tradition folklorique, mais d'une communion spontanée des corps contemporains et vivants. L'intimité de cette scène suggère qu'elle n'est pas présentée comme un spectacle pour un regard occidental exotisant, mais comme un moment pour la construction d'un *nous*, d'une identité afrocolombienne partagée et réactualisée.

Cette dimension politique est rendue plus explicite à la fin de la vidéo, où l'on voit l'artiste devant la statue du leader *cimarrón* Benkos Biohó, le fondateur du village. On lit en outre une dédicace à Rafael Cassiani Cassiani, leader du Sexteto Tabalá, le légendaire groupe local que Lido Pimienta a invité à collaborer dans le disque. Il y a ainsi une volonté de contextualiser et de mettre en valeur l'histoire et la lutte des communautés afrocolombiennes, ainsi que la persistance de ses expressions culturelles.

En tant que première communauté afro-américaine libre du continent, San Basilio de Palenque a une profonde portée symbolique et émotionnelle que le clip n'hésite pas à mettre en honneur ; en effet, comme l'artiste l'avoue, le protagoniste de la vidéo est l'espace du *palenque* lui-même (Gómez Ospina 2020a). Dès la spectaculaire prise de vue aérienne qui constitue le plan général d'ouverture jusqu'aux plongées verticales soulignant la précise géométrie des chorégraphies, la caméra privilégie les plans larges et

²⁴⁸ « tendencia a mostrar las negritudes y a los indígenas como atracciones exóticas, pero no se los ve vestidos de civil, no se le ve de fiesta común y corriente ».

le montage fluide, avec des cadrages minutieusement composés ; tout cela donne à l'endroit une allure de majesté et de dignité.

Si le village apparaît comme un lieu de mémoire collective, il est également présenté comme un espace dynamique et ouvert à la redéfinition, où les identités sont renégociées et d'autres futurs possibles sont imaginés. En ce sens, Lido Pimienta semble revendiquer à travers le *palenque* la vigueur d'un projet de modernité afro-colombienne auquel elle rend hommage et dont elle se positionne comme héritière.

3.3. « Simiolo » de Dengue Dengue Dengue

Le vidéoclip de « Simiolo » de Dengue Dengue Dengue, illustre encore une autre manière dont les représentations peuvent résister au piège de l'exotisme, en mettant en œuvre à la fois un hommage et une irrévérence envers la tradition. Dans ce cas-ci, le pastiche de styles et d'esthétiques semble défier la notion de l'hybridation lisse, harmonique et « organique » prétendue par la *world music* conventionnelle, écartant d'emblée toute essentialisation.

Musicalement, la chanson s'ouvre sur une cadence caractéristique de cumbia, construite autour du rythme du *guache* et des coups du *llamador* accentuant le contretemps. Sur le plan visuel, deux danseuses en tenues légères ouvrent un rideau rose à paillettes pour révéler à plusieurs reprises une image du cosmos sur laquelle se détache le mot « DENGUE » qui avance vers le spectateur, à la manière des titres d'ouverture de la saga filmique *Star Wars*. En même temps, les couleurs vives de la typographie —jaune, fuchsia et vert— renvoient au chromatisme des affiches *chicha*. Les deux membres du groupe, habillées en survêtement noir avec des rayures fluorescentes d'inspiration indigène, se retrouvent sur la surface d'une étrange planète, agenouillés. On

voit ensuite un vaisseau spatial s'approcher et tirer sur eux un puissant rayon de lumière qui les oblige à se prosterner par terre.

À partir de ce moment, le clip offre une vision psychédélique remplie de personnages extravagants. L'un d'eux est un jeune écrivain aux yeux bandés qui tapote sur sa machine à écrire. Par un montage parallèle, ce tapotage est relié aux coups de percussion d'un deuxième personnage, un vieux *timbalero* (percussionniste) aux vêtements criards, qui joue gaiment de la cloche. L'homme a pourtant en lui quelque chose de robotique, comme en témoigne l'étrange lumière émise par ses yeux et les lunettes de soleil futuristes qu'il arbore.

Ces images renvoient à un des fils thématiques traversant le clip de manière symbolique : la tension entre les deux univers à priori opposés de la musique électronique et la musique latine. Un peu plus tard, on voit les danseuses en train de forcer l'écrivain à boire en lui versant du champagne sur la bouche. Ici, le caractère rigide, mécanique et déshumanisé associé à l'électronique — d'ailleurs liée à une certaine idée de sophistication européenne, d'où la présence du bibelot de porcelaine et de la bouteille de champagne sur le bureau de l'écrivain — semble s'ouvrir à une démarche plus festive et désinhibée ; autrement dit, il se « latinise ».

Ce défilé hétéroclite de situations et de personnages est pourtant circonscrit dans un seul lieu : une mystérieuse salle hexagonale à la décoration changeante, que la caméra nous montre toujours selon un cadrage frontal et symétrique. À la minute 1:09, le lieu subit une métamorphose : avec un mouvement panoramique vertical, on découvre que la lampe du plafond s'est transformée en boule à facettes et qu'une espèce de brouillard/fumée commence à envahir la pièce. Cette ambiance de boîte de nuit est pourtant contrebalancée par la soudaine apparition d'une végétation tropicale exubérante.



Fig. 5. Clip vidéo de « Simiolo », de Dengue Dengue Dengue (2012)

En descendant encore plus, on aperçoit un magnétophone classique à bande en bobine qui tourne au milieu du feuillage. C'est une image frappante qui paraît comporter une critique implicite des pratiques de marchandisation de la *world music* classique. Comme le souligne Feld, la manière dont l'altérité exotique s'inscrit dans ces productions est héritière des conventions de la représentation ethnographique. Ainsi, la *world music* a pour but d'incorporer des échantillons de « musique traditionnelle » de la manière la plus transparente et réaliste possible (Feld 1995, p. 112), à la manière des enregistrements de terrain, tout en occultant la technologie qui le fait possible : « toute médiation, qu'elle soit technologique ou humaine, doit être camouflée, cachée dans la brousse. Le processus de l'enregistrement doit apparaître comme une simple capture, il ne faut pas parler du véritable travail de studio²⁴⁹ » (Brown 2010, p. 130-131). Dans le clip, l'appareil d'enregistrement est en revanche en pleine vue, ce qui contribue à briser l'illusion de transparence et d'authenticité. Sur le plan musical, une mélodie sinueuse à réminiscences de *chicha* péruvienne, commence à faire lentement son entrée, en accroissant la tension.

En contraste avec l'ambiance saugrenue du clip, le chaman qui fait son apparition à la minute 1 :26 est présenté avec une dignité tranquille. La représentation du personnage est par ailleurs fidèle aux vrais guérisseurs de la communauté Shipibo-Konibo, le peuple indigène vivant dans l'Amazonie péruvienne. Pourtant, la décoction d'ayahuasca qu'il

²⁴⁹ « Any mediation, technological or human, must be camouflaged, hidden in the bush. The process of recording must be made to appear as simply capturing, the real work of the studio kept quiet ».

offre aux membres de Dengue Dengue Dengue — portant de spectaculaires masques zoomorphes — ne déclenche chez eux aucun voyage hallucinatoire à dimension mystique. Au contraire, les images du clip deviennent encore plus bizarres, sans pour autant être dépourvues de symbolisme. Dans l'un des rares plans de détail du vidéoclip, on voit les mains du duo en train de jouer de la musique, avec l'image cosmique en arrière-plan. Tandis que l'un joue un clavier, l'autre s'adonne au Simon, jeu électronique culte des années 80. Comme dans le cas de la machine à écrire, cette image semble témoigner d'une certaine autodérision ironique à l'égard des compétences techniques des artistes électroniques, pour lesquels il suffirait de tapoter sur des touches pour créer de la musique.

L'association entre la musique et le jeu est poussée encore plus loin dans une image postérieure (2:30) qui nous montre le duo en train de jouer à une console de jeu vidéo. Sur l'écran de celle-ci s'affiche la salle hexagonale qui sert de décor principal au clip, dans laquelle se déroule un duel à l'épée avec des personnages réels, dont les mouvements sont contrôlés par les joueurs. La machine, facilement identifiable grâce à ses manettes iconiques, est une Nintendo NES, un autre objet évoquant de forts souvenirs d'enfance pour les générations grandies dans les années 1980 et 1990.

Outre cette sensibilité esthétique liée à la nostalgie, l'influence des jeux vidéo s'étend aussi sur le plan sonore. Dans « Simiolo », la texture granuleuse de la basse rappelle la sonorité des premières consoles de 8 bits comme la NES, dont la puce sonore était uniquement capable de générer des ondes carrées et triangulaires. Comme l'avoue le duo Frikstailers, le groupe argentin de cumbia digitale pas trop éloignée des coordonnées musicales et esthétiques de Dengue Dengue Dengue, « pour être honnêtes, nous n'avons jamais étudié la musique, nous sommes plutôt intuitifs. Les jeux Nintendo

nous ont appris la composition et les joysticks nous ont formés à la précision des boutons pour jouer en direct²⁵⁰ » (Del Águila 2007).

D'autres séquences hallucinatoires suggèrent des évocations coloniales, comme celle qui montre un musicien aux habits orientaux et aux yeux bandés qui joue de l'accordéon — l'un des instruments les plus souvent associés à la cumbia — pour une jeune *flapper* allongée sur un divan à l'attitude nonchalante.

Vers la fin du vidéoclip, l'image devient kaléidoscopique (2:54), reprenant les images des danseuses du début. Le clip revient ainsi à son point de départ pour marquer la fin du voyage d'ayahuasca. À présent, les deux membres de Dengue Dengue Dengue se montrent frontalement et sans masques, mais on découvre que la plupart de leurs traits faciaux ont été effacés. Compte tenu de la prolifération des yeux tout au long du clip, cette conclusion s'avère plutôt ironique. L'image dégage ainsi un certain scepticisme vis-à-vis des promesses d'élargir la perception de la réalité à travers l'ayahuasca, ainsi qu'une inquiétude quant à leur identité artistique, comme si les masques pouvaient exprimer leur vraie nature mieux que leurs propres visages. Ensuite, un abrupt zoom arrière révèle le duo à l'intérieur du vaisseau spatial du début de la vidéo, qui se propulse en avant à grande vitesse jusqu'à disparaître au milieu de l'espace.

Malgré la structure circulaire, un changement fondamental s'est opéré chez les deux protagonistes. Au début du vidéoclip, les personnages avaient une attitude de soumission à l'égard du vaisseau. Maintenant, le duo se montre aux commandes de l'engin, le dirigeant vers de nouvelles galaxies inexplorées. L'image finale du duo à l'intérieur du vaisseau spatial renvoie aux cabines de DJ, reliant symboliquement le pilotage et la pratique musicale. Le vaisseau, au même titre que les masques, est un

²⁵⁰ « para ser sinceros, nunca estudiamos música, somos bastante intuitivos. Los juegos de Nintendo nos enseñaron composición y los joysticks nos adiestraron en la precisión de los botones para tocar en vivo ».

hybride ; tous les deux représentent une vision du futur, tout en restant ancrés dans des codes esthétiques de la tradition latino-américaine. Mais il s'agit d'une hybridité qui montre fièrement les entrailles de son pastiche postmoderne, où des références locales et globales — la cumbia, la science-fiction, les jeux vidéo, le chamanisme — sont mises au même niveau, sans se soucier de construire une représentation de différence exotique. Tout comme la musique, le clip remixe tous ces éléments en affirmant le potentiel inclusif et émancipateur de la cumbia digitale.

Partie V :
**Esthétiques et espaces du possible dans les vidéoclips de la
cumbia et le folklore digital**

1. VERS UNE ESTHÉTIQUE DÉCOLONIALE

Comme nous venons de le voir, les vidéoclips de cumbia et folklore digital peuvent être considérés comme un lieu de mise en tension de forces contraires où s'opposent les attentes d'altérité et d'exotisme des plateformes transnationales et les désirs de ces artistes de construire des représentations identitaires alternatives visant à s'affranchir du regard eurocentré.

Néanmoins, d'une manière plus générale, il est possible de penser les esthétiques de ces clips vidéo sous l'angle d'une réflexion critique sur les formes, les sensibilités et les modes de représentation de la création artistique latino-américaine contemporaine. Le discours et les pratiques de ces artistes, tout comme les imaginaires qu'ils mobilisent, sont traversés par la question de la position traditionnellement périphérique de l'Amérique latine comme lieu d'énonciation. Eblis Álvarez, le multi-instrumentiste et producteur colombien derrière le projet de Meridian Brothers, avoue que sa recherche artistique est marquée par une constante interrogation identitaire : « mon questionnement porte sur la position que nous occupons en Colombie en tant que créateurs de musique et de sons, tout en soulevant la question de savoir comment nous sommes censés créer en tant qu'artistes latino-américains²⁵¹ » (López 2018). En ce sens, Álvarez considère que le lourd héritage historique de la pensée coloniale incite encore aujourd'hui les musiciens latino-américains à admirer et à imiter les modèles occidentaux dans leur quête de modernité.

²⁵¹ « mi cuestionamiento trata sobre la posición que ocupamos en Colombia como hacedores de música y sonido, además de plantear la pregunta de cómo debemos crear como artistas latinoamericanos ».

À cet égard, les théories décoloniales sont apparues comme l'une des approches les plus fécondes pour penser les enjeux et les possibilités d'articulation d'une expression artistique autonome visant à déconstruire les référents et les critères esthétiques imposés par les centres hégémoniques. En tant qu'éléments « à la fois constitués et constituants de la question de la modernité et de sa principale prémisse – l'(anglo)eurocentrisme » (Benfield et al. 2012, p. 35), l'art et l'esthétique sont au cœur des débats sur la décolonisation ; c'est ainsi qu'est né le concept d'« esthétique décoloniale », développé parmi d'autres par Walter Mignolo et Pedro Pablo Gómez (2012). Cette démarche a pour but de récupérer les modes des représentations, les formes artistiques et les sensibilités déplacées ou reléguées par « la colonialité du savoir et de l'être », qui constitue la « face cachée de la modernité et de la mondialisation impérialiste » (Benfield et al. 2012, p. 35). Étroitement liée à la notion de transmodernité proposée par Enrique Dussel, que nous avons déjà évoquée — un projet permettant de dépasser la violence de la modernité occidentale par le biais de l'intégration de la raison de l'Autre —, l'esthétique décoloniale regarde le traumatisme colonial comme une opportunité de produire une profonde rénovation créative :

L'expérience coloniale peut être le point d'un renouveau ou l'impulsion nécessaire aux pratiques esthétiques pour qu'elles s'insurgent avec force et amplitude, comme peut occasionner la divulgation de la nature perverse du projet moderne et civilisé. Les esthétiques décoloniales parviendront alors à des éléments constitutifs d'une option à la modernité. Elles ne seront plus seulement reconnues pour être de simples variantes, fondamentalement périphériques et éternellement subalternes. (Benfield et al. 2012, p. 39)

Si la conceptualisation de certaines pratiques artistiques comme des esthétiques décoloniales est le résultat d'une démarche récente visant à renforcer leur portée politique, les pratiques de résistance aux langages, techniques et modèles esthétiques imposés par la métropole sont des phénomènes anciens qui remontent presque aux débuts mêmes de

la colonie espagnole. Dès lors, les populations autochtones ont répondu aux formes de la culture dominante par divers processus de transculturations, reconfigurations et resignifications. De cela témoigne l'originalité de l'esthétique baroque développée en Amérique à partir de la fin du XVI^e siècle, fruit d'un complexe processus d'hybridation entre sensibilité importée et autochtone. Loin d'être rejeté comme un élément étranger, le baroque finira, par le biais de cette réappropriation, par être revendiqué comme l'un des paradigmes centraux de l'identité culturelle latino-américaine, comme nous le montrerons par la suite. En outre, dans les dernières décennies, les complexes articulations entre le local et le global amenés par la mondialisation ont entraîné la naissance de nouveaux discours et de nouvelles pratiques artistiques nées de connivences inattendues, comme celle entre la culture andine et celle du New Age, dont la dimension esthétique et spirituelle nourrit souvent les imaginaires de la cumbia et le folklore digital. Se projetant dans le futur, d'autres artistes se servent de l'imagerie de la technologie et la science-fiction pour imaginer d'autres avenir possibles.

La présence de ces esthétiques dans les clips de cumbia et folklore digital n'est pas fortuite. Tout comme leur musique, l'imaginaire visuel de ces artistes conjugue le désir de modernité avec une volonté de revendication culturelle et d'autonomie qui puise dans les traditions populaires et autochtones du continent, et qui porte ouvertement toutes les ambiguïtés et les complexités de ces deux pulsions contradictoires. Même s'ils comportent des formes et des modes de représentation différentes, le point commun qui relie le baroque, le New Age et le futurisme — au-delà de leur nature hybride — est le fait qu'ils constituent des esthétiques de l'émancipation, représentant autant de stratégies de remettre en cause le mythe de la modernité eurocentrée et d'articuler des récits et des visions alternatifs.

2. DISCOURS ET PRATIQUES ESTHÉTIQUES DANS LES CLIPS DE LA CUMBIA ET LE FOLKLORE DIGITAL

2.1. Des stratégies baroques réactualisées

En tant que style pictural et architectonique, le baroque est arrivé en Amérique latine à la fin du XVI^e siècle, faisant partie d'une entreprise spirituelle qui avait pour but la consolidation de la christianisation des populations indigènes. Promu par le Concile de Trente comme un discours artistique au service de la propagation de la foi catholique, le nouveau style s'est répandu notamment par l'intermédiaire des missions jésuites. Dans les grandes villes coloniales du Mexique, Pérou ou Guatemala, où la mémoire et les vestiges matériels des grandes civilisations précolombiennes étaient encore très présents, les Espagnols ont tenu à ériger des cathédrales monumentales, marquées par l'opulence des formes et par l'exubérance décorative. Imprégnée d'une volonté d'instruction populaire et de didactisme religieux, l'esthétique baroque proposait une nouvelle rhétorique qui visait à renforcer le *pathos* afin de mieux emporter l'adhésion des autochtones et de les persuader d'abandonner leurs croyances païennes. Dans son combat contre les religions préhispaniques, l'administration coloniale espagnole avait besoin d'« opposer à l'ancienne splendeur une nouvelle splendeur pour vaincre les vieux dieux du pays²⁵² » (Picón Salas 1983, p. 169).

L'esthétique baroque développée en Amérique latine ne s'est pas limitée pour autant à devenir une imitation des modèles ibériques, mais a subi rapidement des transformations qui en ont fait une hybridation syncrétique et imaginative d'éléments importés et autochtones. Construites à l'aide d'une main-d'œuvre indigène et utilisant des matériaux locaux, les églises ont commencé bientôt à porter les marques des artisans et

²⁵² « para vencer los viejos dioses del país necesita oponer al antiguo esplendor un nuevo esplendor ».

des sculpteurs indigènes et métis qui y travaillaient. S'entremêlant à l'iconographie catholique, on verra ainsi apparaître des motifs décoratifs, des figures et des symboles renvoyant à la nature du Nouveau Monde et aux traditions spirituelles des populations autochtones :

Les artisans indigènes reçurent des gravures des saints et d'autres motifs religieux des mains des évangélistes chrétiens, qui leur demandèrent de les reproduire dans les églises. Mais les anciens maçons et artisans des temples indigènes voulaient faire un peu plus que copier. Ils désiraient célébrer leurs anciens dieux, à côté des dieux nouveaux, mais ce dessein dut être masqué par un mélange d'éloge de la nature et d'éloge du ciel, en les fondant de façon impossible à distinguer. (Fuentes 2012)

De la vitalité de ces nouvelles expressions témoignent des lieux comme l'église de Tonantzintla, à Cholula, dans l'état mexicain de Puebla, l'un des exemples plus frappants du syncrétisme iconographique et religieux du baroque colonial, que l'écrivain Carlos Fuentes a décrit comme « une récréation indigène du paradis indigène. Blanche et dorée, la chapelle est une corne d'abondance où tous les fruits et les fleurs des tropiques montent vers la coupole, vers le rêve de l'abondance infinie » (Fuentes 2012). Plus important encore, en admettant la possibilité d'intégration de sensibilités et de savoir-faire locaux et étrangers, l'esthétique baroque ouvrait la porte à une multiplicité d'interprétations possibles :

L'imitation des canons européens effaça progressivement les significations symboliques originelles renvoyant au contexte culturel européen, justifiant des juxtapositions de motifs qui établissaient, sur la foi d'analogies, la continuité entre des éléments importés et des éléments autochtones. Les Européens installés au Nouveau Monde, comme les indigènes, développaient ainsi les potentialités intégratives de l'esthétique baroque, son aspect organique, en réordonnant à l'intérieur des œuvres la continuité entre des éléments culturels arrachés aux deux systèmes concurrents, alors même que cet ordre était impossible dans le réel. Ce baroque colonial qui, d'un côté, supposait la possibilité d'une société métisse et de l'autre pouvait se comprendre comme une stratégie des colonisateurs pour rendre leur propre culture intelligible aux indigènes, entretenait une ambiguïté de lecture permanente. (Laborie 2012)

Il n'est pas donc surprenant que l'identité métisse naissante, source de déstabilisation et de remise en question des catégories coloniales, ait trouvé son moyen d'expression privilégié dans le baroque, esthétique intégrative et « ouverte à des phénomènes d'intertextualité [et] de superpositions » (Laborie 2012).

Outre l'originalité du style autochtone que Picon-Salas a baptisé comme « *Barroco de Indias* », le baroque a fait l'objet, dans la seconde moitié du XX^e siècle, d'un profond intérêt de la part des intellectuels latino-américains, qui ont vu dans ce style un paradigme esthétique et culturel propre au continent. Cette réévaluation a eu lieu en parallèle avec l'essor d'une production littéraire appelée « néo-baroque » — théorisée notamment par Severo Sarduy (1973) — caractérisé par la réactualisation des stratégies de décentrement et des mécanismes rhétoriques liés à l'esthétique baroque, et dont les notions clés seraient « la répétition, l'instabilité, la fragmentation » (Moulin-Civil 1998, p. 30). Avant les théorisations de Sarduy, des auteurs comme les Cubains Alejo Carpentier et José Lezama Lima avaient déjà commencé à conceptualiser le baroque non pas comme un simple style historique, mais comme un élément constitutif de l'identité continental. Dans son essai *Lo barroco y lo real maravilloso*, publié en 1975, Carpentier affirmait que « l'Amérique, continent de symbioses, de mutations, de vibrations, de mélanges, a été baroque depuis toujours²⁵³ » (Carpentier 2002, p. 344). Même avant l'arrivée des Espagnols, Carpentier voit des formes baroques dans les manifestations artistiques précolombiennes, ainsi que dans les images foisonnantes des récits cosmogoniques indigènes tels que le *Popol Vuh*. Aux yeux de l'écrivain cubain, même la nature américaine est baroque du fait de son exubérance et de son caractère « indomptable », ainsi que par les « pulsions telluriques des phénomènes auxquels nous

²⁵³ « América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre ».

sommes encore soumis²⁵⁴ » (2002, p. 352). Cependant, ce sera avec les circulations, brassages et échanges au sein de la société métisse et créole surgie dans le Nouveau Monde que le baroque atteindra son apogée :

Et pourquoi l'Amérique latine est-elle la terre d'élection du baroque ? Parce que toute symbiose, tout métissage engendre du baroque. Le baroque américain s'accroît avec la créolité, avec le sens du *criollo*, avec la prise de conscience de l'homme américain, qu'il soit fils de l'homme blanc venu d'Europe ou fils d'Indien né sur le continent [...], la conscience d'être autre chose, quelque chose de nouveau, d'être une symbiose, d'être un *criollo* ; et l'esprit créole est en lui-même un esprit baroque²⁵⁵. (Carpentier 2002, p. 374)

En même temps, et malgré l'affirmation d'une sorte de caractère baroque qui serait dans l'essence même du continent américain, Carpentier fait appel aux théorisations d'Eugenio D'Ors pour définir le baroque comme une constante humaine traversant les âges et les cultures et se manifestant dans toutes les époques. Sous cet angle, la notion de baroque, en tant que pulsion créatrice et mode de pensée, s'opposerait à celle du classicisme ou l'académisme. Selon Carpentier, tandis que ce dernier fait son apparition dans des « époques stables, imbues d'elles-mêmes, sûres de soi », le baroque, quant à lui, « se manifeste là où il y a transformation, mutation, innovation²⁵⁶ » (Carpentier 2002, p. 344).

Dans l'histoire de l'art occidental, la dichotomie entre ces deux modes de représentation a été investie d'une forte charge idéologique et politique. Notamment en Europe, l'avènement de l'esprit rationaliste des Lumières a eu pour conséquence

²⁵⁴ « por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos ».

²⁵⁵ « ¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criollidad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea del blanco venido de Europa, sea hijo del negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente [...], de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco ».

²⁵⁶ « El academismo es característico de las épocas asentadas, plenas de sí mismas, seguras de sí mismas. El barroco, en cambio, se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación ».

l'abandon du baroque en tant que style artistique et architectonique, laissant sa place à une esthétique néo-classique qui préconisait un retour à la simplicité et le goût de l'épure. Ainsi, tout au long des XVIII^e et XIX^e siècles, le baroque sera jugé obsolète et décadent. Même Eugenio d'Ors, tout en considérant le baroque comme un constant historique, affirme la supériorité du classicisme, qu'il voit comme l'expression de l'empire de l'homme sur la nature et les instincts par le biais de l'intelligence. À l'opposé, le baroque, « secrètement animé par la nostalgie du Paradis Perdu²⁵⁷ » (1935/1993, p. 35), est condamné comme relevant de l'irrationnel, du passionnel et du primitif. Bien qu'il rende compte de l'attrait et la fascination suscitée par cette impulsion, d'Ors y voit une faiblesse peccamineuse qui va de pair avec l'identification de l'esprit baroque avec un principe féminin qu'il est impératif de vaincre. Ainsi, dans la vision essentialiste et hiérarchique d'Ors, comme le remarque Pérez Sánchez, le baroque revêt « un caractère de marginalité, de parenthèse, par opposition à la dignité sévère du classicisme²⁵⁸ » (1935/1993, p. 11). Carpentier, en revanche, s'oppose fermement à la vision du baroque comme un signe de faiblesse ou de décadence, inversant l'ordre de cette hiérarchie de valeur pour affirmer que l'apparition de l'esprit baroque au long de l'histoire, « loin de signifier décadence, a marqué parfois la culmination, l'expression maximale, le moment de plus grande richesse d'une civilisation donnée²⁵⁹ » (Carpentier 2002, p. 335).

Malgré la revalorisation du baroque entreprise par Carpentier, ainsi que sa légitimation en tant que mode de représentation des essences profondes de l'Amérique latine, le baroque reste pour lui, en fin de compte, une grande catégorie esthétique englobant des manifestations artistiques de toutes les époques et les cultures. Face à cette

²⁵⁷ « secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido ».

²⁵⁸ « un carácter de marginalidad, de paréntesis, frente a la dignidad severa del clasicismo ».

²⁵⁹ « lejos de significar decadencia, ha marcado a veces la culminación, la máxima expresión, el momento de mayor riqueza, de una civilización determinada ».

vision universelle et transhistorique, José Lezama Lima oppose une notion du baroque indissociable du devenir historique de l'Amérique latine. Pour l'écrivain cubain, il n'est pas possible de parler d'esprit baroque avant la Conquête ; ce n'est qu'à partir de cet événement — ainsi que des processus d'appropriation, d'hybridation et de résistance à la culture des colonisateurs qui en résultent — que le nouveau paradigme surgit. Lezama restitue ainsi historicité du baroque, tout en revendiquant la spécificité américaine du style. Pour lui, le véritable baroque n'est pas celui qui s'est développé sur le continent européen, mais celui qui s'est déployé dans sa plénitude dans le Nouveau Monde, prenant forme grâce aux apports autochtones. Comme le remarque Irlemar Chiampi dans le prologue de *La expresión americana* de Lezama Lima, « le baroque figure dans la fable de notre devenir comme un commencement authentique et non comme une origine, puisqu'il s'agit d'une forme qui re-naît [sic] pour engendrer le fait américain²⁶⁰ » (Chiampi 1993, p. 24). Dans la même ligne, Carlos Fuentes établit une distinction nette entre le baroque européen et latino-américain, soulignant que ce dernier « n'est pas seulement, comme ça peut l'être parfois en Europe, un style, un décor, mais [...] correspond à une nécessité vitale, celle d'un lieu de rencontre, de confusion, de création, indispensable pour comprendre ce que nous sommes » (Fuentes 2012).

En reprenant la célèbre formule de Werner Weisbach, qui avait défini le baroque comme l'art de la Contre-réforme, Lezama affirme que, dans le contexte latino-américain, le baroque constitue un art de la contre-conquête (1957/1993, p. 80), se manifestant par ailleurs aussi bien dans les formes quotidiennes de la culture populaire que dans les élaborations artistiques les plus sophistiquées. Pour Chiampi, le baroque opère comme « une contre-catéchèse que profile la politique souterraine et l'expérience conflictuelle et

²⁶⁰ « el barroco figur[a] en la fábula de nuestro devenir como un auténtico comienzo y no como un origen, puesto que es una forma que re-nace para generar el hecho americano ».

douloureuse des métis de la colonie dans leurs processus de transculturation²⁶¹ » (2000, p. 24).

En outre, comme le remarque Walter Moser, l'originalité de la théorie de Lezama réside dans le fait qu'il accorde au baroque, depuis son apparition après la Conquête, une présence historique ininterrompue sur le territoire américain :

Lezama Lima donne au baroque une extension historique presque sans limites, et ceci, sans interruption. Contrairement à ce qui est le cas dans l'histoire culturelle européenne où le baroque connaît un parcours très intermittent avec des périodes fortes, mais aussi des périodes de disparition et de résurgence, Lima lui accorde en Amérique une continuité sans failles. Ainsi couvre-t-il — tout à l'opposé de certaines perceptions européennes — l'époque et l'esprit des Lumières, le temps des luttes d'indépendance avec leurs idéologies émancipatoires et révolutionnaires. (Moser 2008, p. 100-101)

Pour Lezama, le baroque est tissé dans la trame du devenir latino-américain et c'est précisément de ce fait que découle toute sa dimension émancipatrice. Comme Chiampi le remarque, selon la vision de l'écrivain cubain, la continuité du baroque signifie qu'il « cesse d'être "historique", un prétérit parfait, condamné comme réactionnaire et conservateur, et devient notre modernité permanente, la modernité autre, hors des schémas progressistes de l'histoire linéaire, du déploiement du *logos* hégélien²⁶² » (2000, p. 24).

Cette revalorisation de l'héritage baroque menée par des auteurs comme Carpentier ou Lezama, à laquelle s'ajoutent d'autres contributions comme celles de Severo Sarduy ou de Carlos Fuentes, relève ainsi de la remise en cause d'une notion unique et universelle de modernité, modelée sur le développement historique de l'Ancien

²⁶¹ « lo barroco opera como una contracatequesis que perfila la política subterránea y la experiencia conflictiva y dolorosa de los mestizos transculturadores del coloniato ».

²⁶² « el barroco deja de ser "histórico", un pretérito perfecto, condenado por reaccionario y conservador, y se vuelve nuestra modernidad permanente, la modernidad otra, fuera de los esquemas progresistas de la historia lineal, del desenvolvimiento del *logos* hegeliano ».

Monde ; le baroque se profile comme véritable manifestation et paradigme de la modernité alternative de l'Amérique latine.

Comme Monica Kaup l'a signalé, la crise du modèle rationaliste des Lumières survenue au XX^e siècle, qui a donné lieu en Occident à l'émergence de la critique postmoderne, a provoqué une réponse très différente dans les pays de la périphérie globale. Jugées comme ayant une validité limitée dans le contexte latino-américain (Kaup 2006, p. 129), les théories postmodernes n'ont pas trouvé un écho semblable auprès des intellectuels du continent. Au lieu de cela, le débat sur la crise et la fin de la modernité a ouvert les portes à une « archéologie du moderne, qui permet de réinterpréter l'expérience latino-américaine comme une modernité dissonante²⁶³ » (Chiampi 2000, p. 17). En ce sens, la redécouverte du baroque s'inscrit dans une quête de nouvelles formulations de modernité cherchant à rendre compte de « la condition propre d'un continent qui n'a pas pu incorporer le projet des Lumières²⁶⁴ » (2000, p. 17), mais qui a développé à sa place ses propres incarnations du moderne.

Visant à dépasser la vision eurocentrée qui positionne l'Amérique latine comme le lieu d'une modernité incomplète ou déficiente, ces auteurs revendiquent la légitimité et la modernité du baroque comme le paradigme qui s'est instauré dans le continent en lieu et place de la modernité rationaliste. Face à l'occultation de l'Altérité décrite par Enrique Dussel comme faisant partie du mythe de la modernité occidentale, ainsi qu'à la violence exercée au nom de l'émancipation rationnelle des sujets coloniaux, la raison baroque est vue comme une alternative dans la mesure où elle est capable de conjuguer « les impulsions contradictoires de la foi et de la raison, du scientifique et du mythique » (Kaup 2006, p. 129). En effet, pour Lezama, comme Moser le remarque, le baroque est

²⁶³ « una arqueología de lo moderno que permite reinterpretar la experiencia latinoamericana como una modernidad disonante ».

²⁶⁴ « la condición misma de un continente que no pudo incorporar el proyecto del Iluminismo ».

un concept extrêmement inclusif qui « comprend tant le prémoderne, l'irrationnel et le mythique que le moderne avec sa rationalité » (Moser 2008, p. 102), ce qui en fait une notion totalisante et syncrétique, et donc particulièrement apte pour la revendication d'une identité culturelle américaine.

Il n'est donc guère surprenant que, dans leur quête d'expressions de modernité alternatives, les artistes de cumbia et de folklore digital aient puisé dans les possibilités esthétiques et politiques du baroque. Et ce potentiel n'est nulle part plus évident que dans la multiplicité d'articulations entre image et son que permet le vidéoclip, un format qui, tout comme le paradigme baroque, se caractérise par « le refus de la synthèse et la recherche permanente d'une coexistence de toutes les significations possibles » (Laborie 2012).

La notion du syncrétisme baroque, relevant « d'une mise en spectacle des différences culturelles et religieuses » (Bernand et al. 2001, p. 4), occupe une place centrale dans l'imaginaire de groupes comme Meridian Brothers, dont la musique a été décrite comme « l'équivalent sonore d'une église baroque aux Amériques — des structures qui, bien qu'elles affichent leurs origines coloniales par d'exubérantes ornements dorés, restent profondément influencées par une sensibilité indigène et créole²⁶⁵ » (Johnson 2017). Par ailleurs, comme de nombreux musiciens de cumbia et de folklore digital, Álvarez a forgé sa vision artistique à mi-chemin entre l'Amérique latine et l'étranger. Dans son cas, ses études en composition musicale et en musique électronique au Danemark lui ont fourni des compétences et de la perspective pour se réapproprier des traditions musicales colombiennes depuis une approche expérimentale et savante. En appliquant à ces genres des concepts, techniques et innovations issus du

²⁶⁵ « the sonic equivalent of a Baroque church in the Americas — structures that, despite belying their colonial origins in over-the-top gold ornateness, remain deeply informed by an indigenous and *criollo* sensibility ».

domaine de la musique contemporaine (Ginesta 2015), Álvarez crée une trame musicale hybride entre l'académique et le populaire. Ainsi, Meridian Brothers mène une déstructuration joyeuse et avant-gardiste des codes musicaux de genres autochtones comme la cumbia, le *vallenato*, la salsa, ou la *champeta*, au point de les rendre parfois pratiquement méconnaissables. L'esthétique du groupe, marquée par un esprit de dérision et par un goût pour l'ironie et l'humour absurde, sert de ciment pour réconcilier les tensions inhérentes à ces deux impulsions opposées — celle de l'expérimentation savante et de l'entrain populaire — dans sa musique.

Le clip vidéo de « ¿Dónde estás, María? », qui explore la construction d'un autel domestique, témoigne de la fascination de Meridian Brothers par le côté baroque des manifestations religieuses populaires en Amérique latine. Élément central du foyer traditionnel latino-américain, l'autel est un lieu de négociation culturelle et religieuse qui reflète la dimension populaire et quotidienne des dynamiques syncrétiques au continent. Il est caractérisé par l'accumulation et la superposition de symboles religieux hétéroclites, où des figures traditionnelles du catholicisme romain côtoient souvent des saints populaires non reconnus par l'église officielle, des éléments pris dans différentes croyances autochtones et même des objets profanes ou banals à une signification subjective particulière. L'autel, qui sert habituellement au culte privé ou aux rituels qui se déroulent dans l'intimité de la maison, constitue une adaptation créative des pratiques du catholicisme traditionnel. En outre, cette réinterprétation du sacré à travers le prisme de la sensibilité populaire est marquée par la familiarité et la proximité affective avec les images religieuses.

La mise en place de l'autel « ¿Dónde estás, María? » est réalisée par une mystérieuse jeune femme dont on ne voit jamais le visage. En outre, ses longs cheveux raides et le chemisier en soie et dentelle qu'elle porte lui donnent une allure ésotérique.

La musique est construite autour d'un rythme mécanique auquel s'ajoutent une mélodie de synthétiseur répétitive et entêtante et une voix affectée qui chante de paroles énigmatiques : « ¿Dónde estás, María / Te protegeré hasta envejecer / Sigue escribiendo tu poesía / Aterciopelas tu voz / Pareces llorar / No estás llorando / Pareces llorar ». (« Où es-tu, María / Je te protégerai jusqu'à la vieillesse / Continue à écrire tes poèmes / Tu adoucis ta voix / Tu sembles pleurer / Tu ne pleures pas / Tu sembles pleurer »). La monotonie de la mélodie vocale et son caractère répétitif, qui devient presque un mantra, renforcent la dimension rituelle de la mise en scène.



Fig. 6. Clip vidéo de «¿Dónde estás, María?», de Meridian Brothers (2017)

Nous assistons à la transformation progressive de l'espace au fur et à mesure que la jeune femme ajoute de nouvelles figures et l'autel se peuple de personnages hétéroclites. Au début, ce sont différentes figurines de vierges et des saints qui se multiplient dans des tailles, des matières et des styles différents. Graduellement, d'autres objets étranges commencent à faire leur apparition, comme une tête de sanglier en céramique qui occupe le premier plan et que la jeune femme orne de fleurs. L'évolution de la chanson, dont l'harmonie est basée sur une simple oscillation entre deux accords, répond à la même logique d'accumulation, se construisant par l'enchevêtrement de couches sonores et par le contraste de timbres.

Le syncrétisme se manifeste également sur le plan musical par la juxtaposition d'éléments indigènes et européens. Tant par l'utilisation de la gamme pentatonique que

par sa qualité aiguë et mélismatique, les mélodies vocales d'Alvarez rappellent clairement les sonorités de l'*huayno* andin. Ces strophes chantées alternent avec des sections où les mélodies de violoncelle — instrument associé à la musique classique européenne et qui est ici complètement décontextualisé — passent au premier plan. La première apparition de cette section instrumentale s'accompagne par ailleurs sur le plan visuel par l'obscurcissement de l'image. Lorsque le violoncelle se lance dans un ostinato, nous voyons par une série de gros plans comment la jeune femme place d'étranges masques en papier sur la tête des saints. Quand le cadre s'ouvre pour montrer à nouveau un plan d'ensemble de l'autel, nous découvrons que les éléments païens ont envahi l'espace : la contre-conquête est accomplie. Avec le retour de la voix et l'ajout d'une mordante ligne de basse synthétisée, la densité sonore augmente, tandis que, sur le plan visuel, la caméra devient plus inquiète et le cadre plus tremblant. L'atmosphère oppressante s'accompagne en outre de paroles aux images macabres : « *Manos huesudas deslizan las letras / Huesos cercanos se inundan de letras* » (« Les mains osseuses font glisser les lettres / Les os proches sont inondés de lettres »). Le montage alterne entre les mains de la jeune femme qui installe les derniers objets et des gros plans sur des figures à l'allure menaçante, comme le diable en papier maché qui occupe désormais le centre de l'autel, une figurine en résine d'un guerrier maya à tête de jaguar ou une poupée vaudou percée d'aiguilles. L'espace bigarré produit un effet à la fois kitsch et troublant. À la fin du clip, après avoir posé quelques cierges, la jeune femme s'assoit devant une machine à écrire et commence à taper. Nous comprenons à ce moment-là qu'elle est en fait la protagoniste de la chanson, une espèce de poétesse mystique pour qui la mise en place de l'autel constitue une sorte de rituel préalable à l'écriture.

L'esthétique kitsch, étroitement liée à la dimension populaire qui caractérise le baroque latino-américain (Chiampi 2000, p. 28), constitue une autre notion clé pour saisir

les enjeux de l'esthétique de la cumbia et le folklore digital, ainsi que les articulations entre tradition et modernité qu'elle opère. Si Eugenio d'Ors associait le baroque à un goût pour le naïf et le primitif, un désir de retourner au chaos de la nature, Sarduy considère en revanche l'esprit baroque comme étant alimenté par la notion d'artifice : « le festin baroque nous semble être, au contraire, avec sa répétition de volutes, d'arabesques et de masques, de chapeaux confits et de soies miroitantes, l'apothéose de l'artifice, l'ironie et la dérision de la nature » (Sarduy 1973, p. 256). Pour Sarduy, l'art baroque est l'expression d'une « artificialisation » radicale qui opère à travers « un processus de déguisement, d'enveloppement progressif, de dérision » (p. 256). Ainsi décrites, les transformations opérées par ces mécanismes baroques se rapprochent de la sensibilité esthétique que Susan Sontag décrit dans ses célèbres *Notes on camp*, publiées en 1964. Dans cet essai, elle décrit le *camp* comme une attitude typiquement moderne « fondamentalement ennemi[e] du naturel, porté[e] vers l'artifice et l'exagération » (Sontag 1968, p. 307). Selon sa définition, le camp est « une façon de voir le monde comme un phénomène esthétique. Dans ce sens — celui du *Camp* — l'idéal ne sera pas la beauté ; mais un certain degré d'artifice, de stylisation » (p. 309). En tant que modèle d'esthétisme, le *camp* instaure une distance ironique et légèrement moqueuse à l'égard du monde. Il s'agit d'une stratégie qui permet de mettre une production artistique entre guillemets pour s'intéresser uniquement à « la forme, la surface sensible, le style, au détriment du contenu » (p. 310). Le regard *camp* relève ainsi d'une attitude légère et désengagée, « susceptible d'interpréter tous les goûts tout en restant elle-même sans goût » (Basso-Fossali 2007) , une manière de se débarrasser de tout jugement de valeur en développant une vision ou « goût légitimé (art) et mauvais goût (kitsch), qui définissent chacun un rôle sur la scène sociale, deviennent-ils équivalents » (2007).

En analysant le cas de Nortec Collective, Alejandro Madrid a montré que le développement d'une sensibilité *camp* a été crucial dans la création de l'esthétique hybride du groupe mexicain, en leur permettant de conjuguer ses aspirations à la modernité et au cosmopolitisme et sa volonté de s'engager dans la culture autochtone (Madrid 2008, p. 50). En raison de sa forte association à la culture des classes populaires et rurales, l'incorporation directe de genres locaux comme la *banda* ou la musique *norteña* restait problématique ; pour ces artistes branchés, issus des classes moyennes et aisées, ces musiques étaient vues comme ringardes, simplistes et manquant de sophistication (p. 79). Or, l'adoption d'un regard *camp* sur ces genres a transformé leur perception, et ce qui était initialement condamné comme de mauvais goût a commencé à être assumé et apprécié précisément pour son caractère kitsch. Par le biais de cette réévaluation, les membres de Nortec Collective ont pu regarder ces musiques « avec de nouveaux yeux à travers lesquels le passé indésirable est re-signifié en fonction des possibilités qu'il offre à ces musiciens de réaliser leurs propres désirs²⁶⁶ » (Madrid 2008, p. 79). La découverte de cette possibilité jusqu'à alors inaperçue, celle de concevoir les sons et les images de la culture dominante comme du « pur artifice » (Sontag 1968, p. 314) tout en ignorant ses connotations sociales leur a permis d'accéder à ces productions auparavant méprisées. Car, comme le souligne Sontag : « le goût "camp" valorise chaque objet de son plaisir. Ceux qui sont pourvus de cette forme de sensibilité ne cherchent pas à se moquer de l'objet qu'ils nomment "camp". Ils en jouissent. Le "Camp", c'est de la sensiblerie » (p. 327).

Dans le cas de la cumbia, un autre genre traditionnellement associé aux classes populaires et migrantes, nous pouvons constater le même processus de réévaluation sous

²⁶⁶ « with new eyes through which the un - desirable past is re-signified in accordance with the possibilities it gives these musicians to fulfill their own desires ».

l'angle du kitsch. Cela est particulièrement évident dans la première génération d'artistes de cumbia digitale, où l'incorporation de la culture populaire ou folklorique latino-américaine s'est souvent faite par le biais de l'ironie, la parodie et l'humour absurde. Les clips du duo argentin Frikstailers, l'un des premiers groupes du label ZZK, en sont un exemple paradigmatique. Le remix de la chanson « Hold the Line » de Major Lazer, qui ralentit le tempo trépidant du morceau *dancehall* original en ajoutant un rythme familier de cumbia, s'accompagne d'une vidéo qui nous plonge au milieu d'un univers coloré et foisonnant, marqué par l'hybridation du numérique et du réel, signé par la maison de production Flamboyant Paradise. L'espace diégétique principal, une sorte de plateau de télévision où l'on voit des danseuses et des musiciens sur des plateformes rondes, constitue un hommage à l'esthétique ringarde des vieilles émissions musicales de la télévision argentine, que le groupe évoque avec nostalgie : « quand j'étais enfant, je traînais longtemps devant la télé à regarder les nanas qui bougeaient leurs fesses et les mecs aux cheveux longs portant des claviers. J'ai toujours pensé que c'était une esthétique sympathique et particulière²⁶⁷ » (Leites 2010).



Fig. 7. Clip vidéo de « Hold the line » (Frikstailers Remix) (2009)

Dans le clip, cette référence nostalgique à la culture populaire locale — auquel s'ajoute l'apparition de la célébrité télévisuelle locale Mich Ahmed — n'est qu'une des couches de la superposition euphorique de codes visuels et de référents culturels. De

²⁶⁷ « Cuando era chico me colgaba un rato largo mirando culos danzarines y pelilargos con teclados colgando. Siempre me pareció una estética simpática y especial ».

grands néons clignotants représentant des hot-dogs et des glaces, symboles de la malbouffe nord-américaine, côtoient des palmiers à l'apparence étrangement métallique. Les graphismes numériques de l'arrière-plan se caractérisent par l'éclatement des formes et l'instabilité. Les objets se dédoublent et se multiplient et les personnages s'évanouissent et réapparaissent dans une panoplie de situations absurdes sans logique narrative apparente. L'une des danseuses est désintégrée par les rayons laser sortant des yeux et des guitares des musiciens pour ensuite se faire enlever par un vaisseau spatial.

Cette esthétique déjantée et baroque n'a pourtant rien d'improvisé. En fait, Frikstailers a été l'un des premiers groupes de cumbia digitale à avoir compris depuis très tôt l'importance d'une forte identité visuelle pour articuler sa vision irrévérencieuse et ironique, assurant la bonne réception de sa démarche musicale auprès du public. Comme le rappelle Rafa Caivano :

Nous nous sommes rendu compte qu'il est plus facile d'atteindre les gens par les yeux que par les oreilles, mais honnêtement, nous avons nié cela pendant longtemps, pendant des années. Pour nous, c'était une grosse erreur de nous préoccuper d'abord de l'identité visuelle d'un projet et ensuite de l'identité musicale [...], mais nous pensions que nous avions déjà une identité musicale et nous avions le sentiment qu'il nous manquait des choses pour atteindre certains publics ou pour la faire comprendre à certains publics²⁶⁸. (Anzaldo 2015)

Dans des clips comme « Hold the line », l'excès baroque de l'image reflète l'hybridité euphorique et encore un peu brute des premières tentatives de fusion musicale de la première cumbia digitale : « dans cette vidéo, on voit tout, on visualise les sonorités spatiales à travers les effets numériques, et dans le design aussi, on voit le mélange

²⁶⁸ « Nos dimos cuenta de que la gente le entra mucho más fácil las cosas por los ojos que por los oídos, pero sinceramente esto lo denegamos por mucho tiempo, por años. Para nosotros era un grave error preocuparse primero por la identidad visual de un proyecto y luego por la identidad musical [...], pero creíamos que la identidad musical ya la teníamos formada y sentíamos que faltaban cosas para lograr llegar a ciertos públicos o lograr que ciertos públicos lo entendieran ».

d'électronique, de kitsch et de tropical. Toutes ces choses qui, si on n'écoute que la musique, peuvent être manquées²⁶⁹ » (Anzaldo 2015).

La saturation chromatique et la prolifération décorative à base de motifs et de formes hétéroclites, témoignant d'un *horror vacui* typiquement baroque, sont également présentes dans d'autres productions audiovisuelles réalisées par Flamboyant Paradise pour les artistes du label ZZK, caractérisées par un goût prononcé par les couleurs fluo et les néons, puisant à la fois dans l'esthétique des années 1980 et dans le chromatisme des textiles andins. Dans le clip de « Para mí », de Fauna, nous retrouvons par ailleurs des références explicites à l'imaginaire précolombien, notamment avec l'inclusion d'une « déesse chamanique » — telle qu'affichée dans les crédits — qui se déhanche au rythme de la chanson, ainsi qu'avec les tenues des artistes, qui arborent des coiffes en plumes. Il est intéressant de noter que le clip sert aussi en quelque sorte comme une présentation des membres de ZZK : on y voit cinq personnages en costumes extravagants qui dansent au rythme de la musique —les trois fondateurs du label en plus de Chancha Vía Circuito et El Remolón, les producteurs du morceau— derrière autant de grandes lettres en néon qui forment le mot « ZIZEK », une image iconique qui a souvent été utilisée par la suite par le label à des fins promotionnelles. Cette opération témoignait d'une volonté de créer une identité visuelle unifiée pour la première génération d'artistes de cumbia digitale, basée sur un mélange de codes visuels traditionnels et modernes, ainsi que sur un détournement ironique de symboles de la culture populaire latino-américaine. La consolidation de cette esthétique officielle participait ainsi des efforts du label ZZK d'atteindre un positionnement distinctif dans le marché des nouvelles musiques globales.

²⁶⁹ « En ese video todo lo ves, el sonido espacial lo ves con efectos, la cuestión de diseño también, se ve la mezcla de lo electrónico, kitsch y tropical. Todas esas cosas que oyendo nada más, se pueden perder ».

Dans le clip de « No pude », l'une des chansons les plus expérimentales de *Miss Colombia*, Lido Pimienta aborde l'un des thèmes de prédilection de l'art baroque, celui du corps souffrant. Tout comme d'autres chansons de l'album, « No pude » peut se lire au premier degré comme une chanson de rupture amoureuse, mais renvoie en réalité à la relation d'amour-haine que l'artiste entretient avec son pays d'origine :

Les paroles parlent directement du sentiment d'appréhension et d'angoisse constante qui génère en moi mon pays d'origine [...] Je tiens la Colombie près de mon cœur et de mon âme, mais cet amour se transforme en rage et en honte aussi vite que brûle une allumette²⁷⁰. (ANTI- 2019)



Fig. 8. Clip vidéo de « No pude », de Lido Pimienta (2019)

La mise en scène du vidéoclip transforme Lido Pimienta en trois personnages féminins qui semblent exprimer différentes étapes ou nuances de ce sentiment. Chacune des trois apparaît dans une petite chambre carrée avec couleurs et textures différentes qui s'harmonisent avec les tenues de chaque personnage. Si la première pièce est recouverte du sol au plafond de pétales de rose rouge, les deux autres sont tapissées d'un épais velours noir. L'atmosphère est pesante, reflet visuel d'une musique sombre où les mélodies délicates se fondent avec des rythmes industriels et martiaux et des chœurs tragiques. Les personnages sont littéralement plantés au milieu de la pièce, dont il ne voit émerger que le tronc, et l'abondance de plans serrés exacerbe la sensation de confinement

²⁷⁰ « The words speak directly to the sense of dread and constant anxiety my home country gives me. [...] I hold Colombia close to my heart and my soul, but that loves turns into rage and shame as fast as a match takes to burn ».

et d'oppression de l'artiste. La saturation chromatique de l'image est également liée à la saturation vocale de la chanson elle-même, où le traitement de la voix, l'utilisation marquée de la réverbération et la multiplication de chœurs construisent une texture musicale très dense.

Comme Lido Pimienta, le spectateur ne peut pas non plus quitter cette pièce, qui est le seul espace diégétique du clip. Nous nous retrouvons confinés dans le même espace et la caméra nous oblige à regarder de près. De plus, la frontalité du point de vue, qui est maintenue pendant la quasi-totalité de la vidéo, a pour effet de renforcer la dimension théâtrale de la mise en scène.

Tout au long du clip, l'accent est mis sur la gestualité de la chanteuse. L'expression des émotions se lit sur le visage et dans les mouvements de son corps. Sa souffrance devient progressivement plus évidente au fur et à mesure que la chanson se déroule et notamment dans les moments finaux, où l'artiste chante les paroles « *Ay, qué pena me da / Ay, en mi alma / Ay, qué pena me da / Ay, en mi corazón* ». (« Oh, ça me fait de la peine / Oh, dans mon âme / Oh, ça me fait de la peine / Oh, dans mon cœur »). « No pude » est toutefois une chanson aux contours changeants, marquée par de brusques changements dynamiques, où des mélodies, des textures synthétisées et des rythmes syncopés entrent et sortent du morceau, créant une masse sonore toujours en mouvement. À l'image du corps contorsionné et souffrant mis en avant par le clip, les textures électroniques de « No pude » ont une qualité élastique, presque tactile, qui évoque les sonorités de l'Islandaise Björk, l'une de ses influences avouées. La direction artistique, signée par l'artiste colombienne Orly Anan, contribue à cette exacerbation des émotions typiquement baroque par la création d'une scénographie marquée par l'addition d'éléments hétéroclites et énigmatiques, tirant son inspiration à la fois de l'esthétique kitsch, des traditions précolombiennes et de l'art d'avant-garde.

Les photographies promotionnelles de *Miss Colombia*, qui sont aussi le résultat de la collaboration entre Lido Pimienta et Orly Anan, poursuivent les possibilités de l'esthétique baroque par la voie des oppositions dramatiques de symboles et du détournement de références culturelles. Dans la photo de couverture de l'album, Lido Pimienta s'affiche habillée d'une robe bouffante en tulle et en couleurs pastel, version hyperbolique de la tenue de la *quinceañera*, l'événement social qui marque l'entrée des jeunes filles dans l'âge adulte en Amérique latine. D'autres photographies jouent avec l'iconographie d'archétypes féminins tels que la vierge, la mariée et la reine de beauté. Dans l'une des images, l'artiste apparaît entouré de femmes habillées en robe de mariée sur des motos et brandissant de machettes, créant un fort impact visuel et symbolique :

[La] machette [...] est initialement un objet qui est réservé aux hommes qui travaillent dans les champs ou qui ont besoin de se créer un passage dans la jungle. Pour la photo, on a voulu féminiser cet outil, en l'associant à des femmes vêtues de blanc, des mariées si on veut, pour symboliser le fait que les femmes doivent se créer un passage dans la vie et dans la société patriarcale. (Gérald 2020)

Les stratégies baroques mobilisées dans la vidéo de « No pude », tout comme les photos promotionnelles de l'album, visent à dénaturiser les représentations traditionnelles de la féminité latino-américaine, se situant dans un espace symbolique et ambigu marqué par la superposition de codes et de références. Que ce soit à travers le dédoublement de personnages du clip ou à travers la déconstruction des archétypes de la « bonne femme » latino-américaine, Lido Pimienta articule une féminité protéiforme à travers une esthétique provocante qui cherche à bousculer les stéréotypes.

La fascination baroque pour l'éclatement des formes se manifeste chez certains artistes par le recours à l'esthétique *glitch*, qui se base sur la création délibérée de distorsions numériques sur le plan musical ou visuel. En langage informatique, un *glitch* est le résultat imprévu d'une rupture dans le flux conventionnel d'information d'un

système, produisant ainsi des anomalies. Au niveau visuel, cela a pour effet de briser l'illusion de fluidité et de transparence des médias numériques en générant une image aberrante, distordue ou pixelisée, dont la sensation de matérialité est paradoxalement accentuée.

Si ces anomalies peuvent adopter des formes très variées, toutes les manifestations de l'art *glitch* partagent un certain potentiel subversif, dans la mesure où elles rendent visible l'échec comme un élément intégral et inévitable de la culture numérique. Pour l'artiste et théoricienne néerlandaise Rosa Menkman, le *glitch* est le « cri primal des données²⁷¹ » (Rosinski 2010) parmi lequel la machine se révèle et se rappelle à l'existence de son utilisateur. Cette mise en évidence de l'échec comporte une critique de l'idéologie de l'ordre et du progrès véhiculé par les médias numériques, en montrant les failles du mythe de la transmission lisse de données : « montrer les réseaux internes, déshabiller l'enveloppe externe, déballer les procédés de création ce que l'on cherche absolument à cacher renverse définitivement l'idée d'une *techné* toute puissante » (Collectif Ascidiacea, Drouet 2018). En s'intéressant aux dysfonctionnements des médias numériques, l'esthétique *glitch* « fonde sa critique au travers d'une résistance active à une programmation lisse » et aspire à montrer « les envers de la machine » (2018). En même temps, cette volonté de « déballer les procédés de création, ce que l'on cherche absolument à cacher » va au-delà d'une simple « pratique autocritique » et laisse entrevoir « une nouvelle définition du beau » (2018). Dans la mesure où il constitue une perturbation de la perception linéaire et passive du spectateur des médias, le *glitch* est souvent utilisé comme outil de mise à distance et de questionnement. Comme Menkman

²⁷¹ « the primal data-screams of the machine ».

l'affirme, « le *glitch* est l'expérience magnifique d'une interruption qui détourne un objet de sa forme et de son discours ordinaires²⁷² » (Menkman 2010).

Les artistes de la scène mexicaine du *ruidosón* mettent le *glitch* au service de l'articulation d'un contre-discours face aux images et récits véhiculés par les médias hégémoniques mexicains. Il faut rappeler que la concentration et la privatisation sont des traits majeurs du paysage audiovisuel de la plupart des pays latino-américains, avec un marché dominé par « des entreprises multimédias qui souvent ont des activités dans d'autres secteurs économiques et qui, toutes, sont à forte gravitation politique et idéologique » (Mattelart 2013, p. 66). Dans le cas du Mexique, le géant multimédia Televisa exerce historiquement un quasi-monopole sur l'information et le divertissement au pays.

Le clip de « Verdad » de Siete Catorce, filmé en noir en blanc, amène le spectateur dans un voyage glaçant à travers des paysages urbains fantasmagoriques, reflets aquatiques et motifs kaléidoscopiques. Cette atmosphère étrange est renforcée sur le plan musical par les effets de *glitch* et les fréquents changements rythmiques du morceau, qui alterne entre des *beats* rapides et saccadés, influencés par le *footwork*, et des rythmes de *cumbia rebajada*. Par ailleurs, « Verdad » introduit un échantillon du générique du journal télévisé de Televisa où l'on entend une voix qui annonce « *Televisa presenta...* », une référence au paysage médiatique mexicain dont l'intention ironique est évidente lorsqu'on le met en rapport avec le titre de la chanson.

Des stratégies disruptives encore plus évidentes visant à « relayer la membrane du normal²⁷³ » (Menkman 2010) sont mises en avant par le clip de « Ritmo de amor », de

²⁷² « The glitch is a wonderful experience of an interruption that shifts an object away from its ordinary form and discourse ».

²⁷³ « relaying the membrane of the normal ».

Los Macuanos. La vidéo exploite les conventions visuelles et narratives des *telenovelas* — l'un des produits phares de Televisa, qui en est l'un des plus grands producteurs au monde — tout en soumettant ces images à de violents effets de *glitch*. Les aberrations visuelles produites par l'usage systématique du *glitch* contribuent à exacerber le mélodrame et le geste maniériste du feuilleton et renforcent le caractère de second degré manifeste. De façon similaire, la musique est basée sur un *loop* répétitive et mécanique de cumbia agrémentée des échantillons d'accordéon et d'une mélodie macabre d'orgue qui semble tirée d'un film horreur de série Z. Faisant preuve d'une volonté de distanciation ludique, la répétition et la dénaturalisation des images et de la musique renforcent le caractère *kitsch* et inauthentique d'un clip conçu comme un pastiche visuel délibérément stéréotypé.

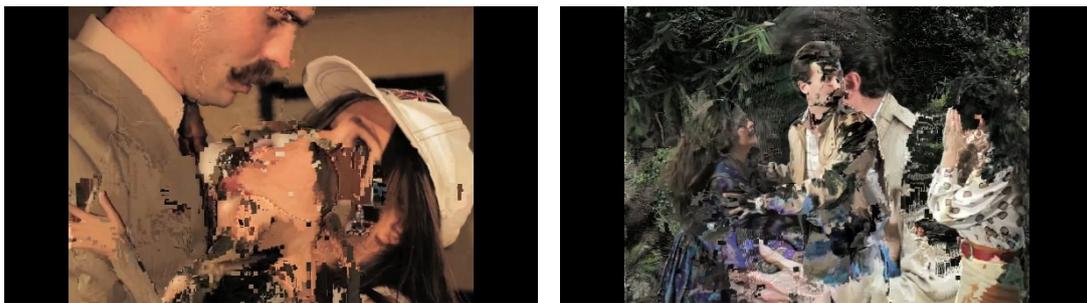


Fig. 9. Clip vidéo de « Ritmo de Amor », de Los Macuanos (2012)

Toutes ces stratégies baroques constituent ainsi une source de déstabilisation et de remise en question des catégories esthétiques conventionnelles. Faisant appel tant aux stratégies du syncrétisme culturel et religieux d'origine coloniale qu'aux nouvelles possibilités ouvertes par les technologies numériques, ces clips réactualisent la dimension subversive et émancipatrice du baroque et le revendiquent comme manifestation du caractère propre de la modernité latino-américaine.

2.2. Une esthétique New Age aux contours latino-américains

Si l'esthétique baroque latino-américaine constitue un exemple du syncrétisme propre aux processus historiques du continent, les dernières décennies ont vu l'apparition d'autres formes de syncrétisme plus adaptées à la culture contemporaine globalisée, comme celle du New Age. Né en Californie des années 1960, le New Age s'est développé par la suite sous forme d'un vaste réseau mondial caractérisé par une « conception individuelle et éclectique de la spiritualité, par un “bricolage” de croyances et de pratiques dont la cohérence n'est pas recherchée » (Molinié 2012, p. 194). Ainsi, ce courant recouvre un ensemble de mouvements hétérogènes dont « la vocation commune est de transformer les individus par l'éveil spirituel » (p. 194). Le New Age est parvenu à intégrer en son sein un grand nombre de traditions spirituelles, de croyances, de mythes et de rituels, souvent au prix d'une réduction à leurs traits les plus superficiels, conformément aux exigences actuelles de rapidité et de simplicité, ou en les traduisant en termes libéraux (Harari 2015).

Très perméable aux cosmovisions et aux formes de spiritualité prémodernes, l'intérêt du New Age pour les cultures indigènes latino-américaines n'a fait que s'accroître depuis la fin du siècle passé, en parallèle avec une « renaissance indigène », qui, comme nous avons déjà vu, a mis la nostalgie d'un passé préhispanique idéalisé au centre de sa construction identitaire. L'imaginaire New Age semble particulièrement attiré par les vestiges des grandes civilisations aztèque et inca ; des sites archéologiques tels que Machu Picchu sont devenus de hauts lieux de pérégrination pour les touristes en quête de « vibrations », d'« énergies » ou d'initiation à des rituels dits chamaniques. Notamment au Pérou, où ces activités ont été institutionnalisées au travers des organes ministériels comme le Fondo de Promoción Turística (FOPTUR), « le tourisme mystique ou ésotérique est devenu une véritable industrie » (Galinier, Molinié 2006, p. 260).

Désormais, les agences ne se limitent pas à organiser des visites des ruines préhispaniques, mais proposent aussi de participer aux rites et cérémonies supposément ancestraux et à des prises de plantes hallucinogènes comme l'Ayahuasca ou le San Pedro, conseillant aux touristes de se loger dans des hôtels « placé[s] dans une zone hautement énergétique, idéale pour la méditation avec des séances spéciales incluant des chamanes de haut rang » (p. 260).

Selon Molinié, de la même manière que le christianisme importé dans l'Amérique latine par les colonisateurs a fini par « accommod[er] des croyances et des rites andins à ses dogmes, le New Age trouve dans la pensée andine des concepts et des pratiques qu'il assimile tout en les transformant » (2012, p. 172). Ce phénomène de syncrétisme contemporain a donné lieu à l'émergence d'une culture originale, un « New Age andin » dans lequel des concepts et des pratiques indigènes hétéroclites — et souvent réinventés — se mêlent aux « notions d'énergie, de vibrations et de Mother Earth véhiculées par le New Age et le tourisme mystique » (p. 194). En témoigne la dissolution du concept de la Pachamama dans la figure une Terre Mère cosmique et bienveillante qui a peu à voir avec la complexité de l'entité surnaturelle vénérée dans les communautés traditionnelles :

La Pachamama devenue aujourd'hui une divinité globale, honorée non seulement par l'Internationale *new age*, mais aussi par les mouvements écologistes, les ONG et même l'UNESCO, générant le concept de « pachamamisation ». C'est avec la même emphase que les indigénistes des années 1930 et les Enfants du Verseau célèbrent la générosité de cette divinité, en contraste avec sa version indigène qui est dévorante et avide de sacrifices. De nombreux mouvements indianistes contemporains ont repris des anthropologues, héritiers des indigénistes, cette représentation maternelle de la déesse Terre et la diffusent chez les Indiens qui, à présent, informent l'ethnologue d'une Pachamama bienveillante *made in USA*. (Molinié 2012, p. 176)

Comme Jean-Pierre Chaumeil l'a constaté, la figure du chaman a également fait l'objet d'une revalorisation remarquable depuis la fin du siècle passé, en réhabilitant aux yeux occidentaux une figure qui a longtemps représenté l'un des symboles de l'idolâtrie indigène : « le chamanisme est passé de l'altérité maximale comme "religion du diable" à l'identité presque parfaite comme symbole culturel, voire comme nouvelle forme de spiritualité ou de "thérapie collective" dans le monde occidental » (cité dans Basset 2013, p. 9).

Cependant, ces nouvelles formes de spiritualité et de mysticisme n'attirent pas seulement les voyageurs occidentaux fascinés par les cosmovisions indigènes. Ces pratiques sont également de plus en plus attrayantes pour les secteurs les plus progressistes des classes moyennes urbaines latino-américaines, pour qui elles représentent une promesse de communication transculturelle et une opportunité de renouer symboliquement avec les traditions autochtones. Dans leur analyse des pratiques culturelles contemporaines à Buenos Aires, Irisarri & Viotti ont mis en évidence la relation entre la scène de cumbia digitale et la pratique de nouvelles spiritualités et des techniques de bien-être holistiques. Comme leur recherche le montre, la convergence entre ces deux pratiques ne s'explique pas seulement par l'horizon socioculturel partagé de leurs consommateurs — les classes moyennes branchées— mais également par certaines similitudes structurelles :

Toutes les deux se caractérisent par la combinaison et le mélange d'éléments appartenant à des ordres et des temporalités hétérogènes, une expérience de connexion avec la musique et le sacré "ici et maintenant", et par des réseaux de circulation avec des zones qui se chevauchent et s'interconnectent²⁷⁴. (Irisarri, Viotti 2020, p. 208)

²⁷⁴ « ambas se caracterizan por combinar y mezclar elementos de órdenes y temporalidades disímiles, una experiencia de vínculo con la música y la sacralidad "aquí y ahora", y por redes de circulación con zonas que se superponen e interconectan ».

En reprenant les théories sur la distinction de Pierre Bourdieu, Irisarri & Viotti proposent de regarder ces biens culturels comme des marqueurs socioculturels permettant à ses consommateurs d'adhérer et de s'identifier à des modes de vie alternatifs et cosmopolites. Ces jeunes urbains correspondraient à ce que Pierre Bourdieu appelait la « petite bourgeoisie nouvelle », une classe sociale souvent associée à la créativité et à l'innovation, dotée d'un capital culturel élevé, mais dépourvue du capital scolaire ou social suffisant pour s'assurer l'accès à la classe dominante (Bourdieu 1979, p. 414). Ainsi, comme le souligne Jean-Pierre Delchambre :

La « petite bourgeoisie nouvelle » est cette fraction de classe qui, un temps bloquée dans son ascension ou menacée de déclassement, parvient à se reconvertir grâce à une utilisation judicieuse de ses ressources culturelles. Plus précisément, elle parvient à donner son style de vie en exemple (prophétisme moral) et à le rentabiliser, le vendre à travers de nouvelles professions basées sur les valeurs de l'hédonisme, de la réalisation de soi, du développement personnel, du bien-être psychique et corporel, de la communication et des compétences sociales. (Delchambre 2013, p. 7)

Compte tenu de ces homologues socioculturelles, il n'est pas surprenant que la cumbia digitale argentine se soit souvent d'accompagnée d'un discours et d'une esthétique New Age. L'univers pictural de l'artiste argentine Paula Duró, qui a longtemps collaboré avec le label ZZK, est l'un des exemples paradigmatiques de ce courant New Age aux accents vernaculaires, caractérisé par une fascination pour l'imaginaire indigène et préhispanique. Ses peintures en acrylique, aux couleurs vibrantes, sont peuplées des chamans, des prêtresses et d'animaux sacrés qui côtoient des garçons et des filles aux traits indigènes, le tout entouré d'une nature foisonnante, mais inoffensive qui rappelle le style de peintres naïfs comme Henri Rousseau. Ses illustrations mettent souvent en scène des expériences mystiques telles que cérémonies rituelles, voyages spirituels ou rencontres surnaturelles. Comme l'affirme Duró elle-même, toute son œuvre est

imprégnée du désir d'éveiller la conscience humaine et de l'espoir d'un profond changement spirituel:

Je pense que cela a à voir avec le fait que de nombreuses personnes sont en train de canaliser les intentions de l'Univers, la fin d'une ère et le début d'une autre beaucoup plus intuitive et primitive. L'avenir sera primitif et ceux qui le feront avec peu et en respectant les ressources pourront vivre²⁷⁵. (Sobrero 2011)

Au croisement de la pensée écologique et le millénarisme caractéristique du New Age, la vision de Duró se nourrit également de notions autochtones comme le « *buen vivir* », de cosmogonies andines et de revendications politiques comme la lutte paysanne contre les semences transgéniques (Sobrero 2011). D'ascendance européenne et faisant partie des mêmes classes moyennes créatives que la plupart des participants de la scène de cumbia digitale de Buenos Aires, Duró affirme que l'inclusion de personnages indigènes dans ses illustrations relève d'une volonté de rendre visible ces populations normalement invisibilisées dans l'art. Or, le regard qu'elle porte sur le monde indigène ne s'éloigne pas trop de celle des touristes mystiques. Tout comme eux, elle entretient une relation paradoxale à l'altérité indienne, puisque tout en éprouvant « une immense admiration envers l'indien pratiquant le chamanisme [...], rejette dans le même temps la figure de l'indien moderne ouvert et soumis aux lois de la globalisation » (Basset 2010). En ce sens, Duró construit une représentation d'indianité que certains critiques ont dénoncée comme issue d'un regard essentialiste :

La traduction pure et simple d'une cosmovision ethnique prémoderne en peinture contemporaine soulève des soupçons sur le discours de Duró : l'art latino-américain d'aujourd'hui peut-il être pensé comme une continuation des visions ancestrales des peuples indigènes ? Quelles conséquences symboliques l'utilisation de ressources plastiques exogènes, comme l'esthétique naïve, a-t-elle sur la description d'un monde

²⁷⁵ « Creo que tiene que ver con que muchas personas están siendo canal de una intención del Universo, el fin de una era y el comienzo de otra mucha más intuitiva y primitiva. El futuro será primitivo y podrán vivir los que lo hagan con poco y respetando los recursos ».

latino-américain autochtone ? L'identité proposée dans l'œuvre de Duró est problématique, car elle propose une récupération anhistorique des traditions indigènes, ce qui conduit à une vision idéalisée et exotique de cette partie du monde²⁷⁶. (Salas 2015, p. 194-195)

Quel que soit le jugement que l'on puisse porter sur son œuvre, les illustrations de Duró témoignent de l'engouement des artistes latino-américains contemporains pour l'exploration de la magie et le mysticisme (Smoje 2014). Cet imaginaire est également très présent chez des artistes comme Chancha Vía Circuito dont la musique a été décrite comme « *electrofolclore chamánico* » par le journal argentin *Clarín* (Irigoyen 2015). Si nous avons déjà pu constater des références au chamanisme dans des clips comme « Simiolo », de Dengue Dengue Dengue, cette thématique était abordée sous une approche ironique et démystificatrice. En revanche, nous retrouvons chez les artistes d'inspiration New Age l'aspiration à recréer de manière audiovisuelle la dimension rituelle et sacrée de ces cérémonies. En témoigne le clip de la chanson « Jardines », de Chancha Vía Circuito, réalisé par l'artiste visuel colombien Gustavo Cerquera, qui s'inspire des visions provoquées par l'ayahuasca et l'univers botanique de la forêt amazonienne.

Composée d'un seul plan-séquence qui mène le spectateur dans un long mouvement vertical — montrant l'ascension depuis les racines jusqu'à la surface— puis horizontal, la vidéo met en scène un monde végétal foisonnant formé à base de couches superposées et de délicates textures translucides. Ce paysage, fait de formes analogiques et numériques, est une illustration du caractère hybride de la musique, un morceau de

²⁷⁶ « La llana traducción a pintura contemporánea de una cosmovisión étnica premoderna levanta sospechas sobre el discurso de Duró. ¿Se puede pensar lo latinoamericano hoy como una continuación de visiones ancestrales de pueblos originarios? ¿Qué consecuencias simbólicas trae el empleo de recursos plásticos exógenos, como la estética naïf, en la descripción de un mundo latinoamericano autóctono? La identidad planteada en la obra de Duró es problemática ya que propone un rescate ahistórico de tradiciones nativas, desembocando en una visión idealizada y exótica de esta parte del mundo ».

cumbia digitale lent et introspectif, marqué par de basses profondes et par un mélange de textures organiques et électroniques. Les formes végétales rappellent les illustrations botaniques anciennes, dont la stylisation est renforcée par l'utilisation d'une gamme chromatique restreinte autour du vert et du rose. Par ailleurs, ces images botaniques ne sont pas statiques, mais se balancent dans une lente oscillation. On repère aussi de longues structures filiformes, semblables à des rivières ou des vagues, qui se faufilent entre le feuillage, ainsi que de petits insectes blancs qui traversent l'écran. Le clip semble ainsi mettre en images l'une des notions holistiques centrales du New Age : l'existence d'une sorte de force cosmique ou d'énergie vibratoire — concept emprunté à la mécanique quantique— qui régirait l'univers et avec laquelle nous sommes censés entrer en résonance pour retrouver l'harmonie.

En outre, l'effet d'aplatissement qui se dégage du clip cherche à recréer l'expérience psychédélique. Les hallucinations provoquées par la prise d'ayahuasca, fréquemment décrites en termes cinématiques, tendent à présenter une apparence bidimensionnelle, comme s'il s'agissait d'images projetées sur un écran (Cerquera Benjumea 2013, p. 20). Cependant, ces visions peuvent devenir des environnements immersifs pour l'utilisateur avancé, qui serait capable, avec la pratique, de se libérer de son rôle de spectateur passif et de se placer à l'intérieur de la scène pour atteindre une expérience spirituelle plus profonde. Dans le clip, c'est l'image de la chanteuse du morceau, Lido Pimienta, qui apparaît au milieu du feuillage, mais sa présence à la même qualité translucide du reste du paysage ; on nous montre ainsi qu'elle fait un avec le monde.



Fig. 10. Clip vidéo de « Jardines », de Chancha Via Circuito (2014)

La chanteuse semble incarner une sorte de prêtresse chamanique dont la mélodie vocale vaguement orientale et le mysticisme des paroles donnent à la chanson un air incantatoire et magique : « *Un jardín de flores rojas y amarillas / Viene tu luz a acurrucar la raíz / Quiero ir, quiero ir, delante tuyo quiero ir / Mostrarte mi camino de esmeraldas y diamantes / Corazón de paja, alma de lava / Saliva de pan, colombiano sin recuerdos* ». (« Un jardin de fleurs rouges et jaunes / Ta lumière vient bercer la racine / Je veux marcher, je veux marcher, devant toi je veux marcher / Je veux te montrer mon chemin d'émeraudes et de diamants / Cœur de paille, âme de lave / Salive de pain, Colombien sans mémoire ») À un moment donné, les feuilles derrière la chanteuse forment une espèce de couronne autour de sa tête qui rappelle les coiffes et les diadèmes en plumes des communautés indigènes vivant dans la forêt amazonienne, telles que les Kaapor ou les Kayapo, (Prévost 2011).

Fourmillant de détails et mélangeant le réel au fantastique, les images hallucinatoires mises en scène par le clip relèvent en fin de compte d'une vision plutôt romantique de la nature. La jungle amazonienne, investie de significations spirituelles, est dépeinte comme un lieu de mystère, peuplé d'esprits bienveillants. Portée par une vision animiste du monde, « Jardines », tout comme les illustrations de Paula Duró, semble aspirer à la révélation de l'invisible. En même temps, leur esthétique stylisée a pour effet de réduire la taille et l'exubérance de la vraie jungle jusqu'à l'assimiler à une espèce de jardin, une mosaïque végétale offrant un refuge à la vie urbaine. Dans ce *locus*

amoenus, lieu idéal pour les exercices de l'esprit et à l'abri des tracas mondains, le bonheur est associé à la symbiose avec une nature à la fois fantasmée et apprivoisée.

L'espace de la forêt joue également un rôle majeur dans le clip de « Colibria » de Nicola Cruz, qui nous présente un personnage mystérieux, espèce de divinité tellurique, que l'on voit au début semi-enterrée dans la boue, délivrant les paroles de la chanson. Tourné à San Antonio de Pichincha, près de Quito, la vidéo alterne les images de cette déesse avec des plans du même personnage arpentant la forêt en une sorte de tenue de Bédouine et portant dans sa main un cristal de roche en forme d'octaèdre qui flotte et tourne dans l'air, à l'intérieur duquel se trouve une mystérieuse pierre noire. Elle semble incarner la Terre Mère, émergeant de la terre, de l'eau et du feu pour apporter la vie au monde (Cheky 2015). Les paroles, qui évoquent l'histoire d'une « fille née du volcan », sont remplies d'images de fusion avec la nature : « *Voy metiendo mis piernas / Yo me hundo en el musgo / Voy nadando en la tierra / Voy juntando mis raíces* » (« J'enfonce mes jambes / Je plonge dans la mousse / Je nage dans la terre / Je recueille mes racines »), tandis que la musique est marquée par un subtil mélange de sonorités acoustiques et électroniques qui incorpore des échantillons de sons naturels. Le clip articule un imaginaire mystique contemporain caractérisé par une superposition d'éléments qui renvoient à des traditions hétéroclites : à une interprétation libre de la Pachamama incaïque s'ajoute l'engouement du New Age par les pierres et les cristaux sacrés. De surcroît, dans sa vision d'une féminité guerrière, l'esthétique orientaliste s'allie à l'archétype d'héroïne postapocalyptique véhiculé par des films de Hollywood comme *The Hunger Games*, devenue nouvelle icône féministe de la culture populaire globale (Vartian 2014 ; Sandeau 2018).



Fig. 11. Clip vidéo de « Colibria », de Nicola Cruz (2015)

Dans le clip de la chanson « Uno resuena » du duo colombo-argentin Lulacruza, l'une des rares vidéos d'inspiration New Age se déroulant en milieu urbain, le musée joue le rôle d'espace sacré. Tourné dans le Museo de La Plata, un musée de sciences naturelles inauguré en 1888 et bâti en style néo-classique, à l'instar des grandes institutions européennes de l'époque, le clip nous montre les membres du groupe lorsqu'ils exécutent des danses rituelles parmi les vitrines et les différentes salles, en compagnie d'autres personnages. Dans une atmosphère surannée où se côtoient squelettes de baleine, dioramas, animaux empaillés et artefacts préhispaniques, ces pratiques cérémonielles semblent aller à l'encontre de l'esprit scientifique et rationnel qui est au fondement du musée d'histoire naturelle moderne, tel qu'il est né en Europe à la fin du XVIII^e siècle, dont l'objectif était d'échantillonner et de classer systématiquement la diversité naturelle et humaine. Ces symboles de modernité européenne étaient en outre intimement liés à l'entreprise coloniale. Les sections ethnographiques de ces muséums, qui s'affichaient à côté des collections animalières, minéralogiques ou paléontologiques, servaient à montrer le succès de l'expansion des puissances coloniales. Dans leur mise en évidence de l'altérité, ces musées jouaient « un rôle prépondérant dans l'édification des représentations des populations extra-européennes » (Percheron 2008, p. 1). À cet égard, la mise en scène de ces danses rituelles semble vouloir conjurer ce lourd héritage colonial et réinvestir symboliquement ces artefacts de la valeur sacrée dont ils étaient jadis

porteurs. Car, comme le remarque Fanny Fauché, le musée classique est avant tout un espace de confrontation :

Le musée occidental procède par incorporation de fragments issus de cultures multiples qu'il intègre dans la matrice de sa propre logique d'exposition. Cette appropriation constitue une confrontation entre les valeurs concurrentes dont les objets étaient porteurs dans les systèmes dont ils étaient issus et celles structurant l'institution muséale elle-même. (Fouché 2019, p. 106).



Fig. 12. Clip vidéo de « Uno resuena », de Lulacruza (2016)

Dans le clip, qui alterne constamment entre les images des animaux et les artefacts préhispaniques, nature et culture sont inextricablement liées. Les danses et cérémonies rituelles mises en scène dans la vidéo permettent ainsi d'entendre à nouveau les échos du passé ancestral du continent. Deux personnages dont on ne voit qu'un aperçu fugace au début de la vidéo réapparaissent à la fin en dansant la cumbia parmi les squelettes d'animaux, pendant que la chanson introduit des accents rythmiques subtils évoquant la cadence caractéristique du genre. Le clip reprend ainsi l'imaginaire liant le genre à un passé ancestral et mythique, mettant en avant une idée de retour aux sources qui est soulignée de surcroît par les paroles : « *Uno escoge recordar / Y uno escoge regresar / A los trinos de colores / De este puro manantial* ». (« On choisit de se souvenir / Et on choisit de revenir / Aux trilles colorés / De cette source pure »).

Face à la réification du passé, les danses rituelles de « Uno resuena » cherchent à réinvestir le patrimoine culturel et naturel de son ancienne dimension sacrée, libérant ces objets inertes du cadre institutionnel muséal auquel ils sont confinés. Comme l'affirme

Nélia Dias, les musées ethnographiques ont un rapport ambigu avec la mémoire et l'oubli, car, tout en rassemblant et protégeant les traces et les fragments des cultures passées, ils nient la pertinence actuelle des mêmes sociétés qui les ont produits :

Il est propre à la logique patrimoniale de dénier ce qui est montré, de transformer en objet de conservation ce qui est répudié. Il ne faut pas perdre de vue que la mise en exposition (et la préservation en tant que patrimoine) est corollaire de la négation des pratiques culturelles. (Dias 2000, p. 163)

Chez nombre de ces musiciens, l'aspiration utopique à effectuer un retour en arrière pour récupérer des formes de spiritualité prémodernes se traduit par une attitude ambivalente envers l'utilisation de nouvelles technologies. Si l'esthétique *glitch* visait à briser l'illusion de transparence des technologies numériques en rendant leurs dysfonctionnements visibles, les artistes d'inspiration New Age visent à dépasser la vieille opposition entre nature et technologie qui sous-tend le projet moderne par la quête d'une électronique « organique ». Comme l'avoue Luis Maurette — co-fondateur de Lulacruza, qui mène aujourd'hui sa carrière solo sous le nom de Uji —, son plus grand défi du point de vue de la production a toujours été de répondre à la même question : « comment faire que la musique électronique sonne terreuse²⁷⁷ ? Chaque album relève le même défi et trouve des solutions différentes » (KEXP 2015). Dans la même ligne, Lagartijeando — alias artistique du producteur argentin Mati Zundel — se déclare en faveur d'une « musique électronique plus organique ou plus rustique. J'aime qu'il y ait un peu de saleté dans le son, et non pas que ce soit un son parfait de musique house ou d'électronique. Le fait d'être rustique, c'est une déclaration artistique²⁷⁸ » (Raygoza 2017).

²⁷⁷ « how do you make electronic sound earthy? ».

²⁷⁸ « [una] electrónica más orgánica, o más rústica. Me gusta que haya un poco de suciedad en el audio, y no que sea ese audio perfecto de house o electrónica. Es una manifestación artística el hecho de ser rústico ».

Que ce soit une musique électronique « organique », « rustique » ou « terreuse », toutes ces expressions renvoient à un désir d'équilibre et harmonie qui relève d'une conception holistique des rapports entre homme et nature, ainsi qu'entre corps et esprit. Dans une phrase célèbre prononcée en 1995, l'artiste et producteur britannique Brian Eno affirmait que « le problème avec les ordinateurs, c'est qu'ils n'ont pas assez d'Afrique en eux », formulant ainsi ses réticences à l'égard de la production musicale fondée sur l'utilisation de la technologie :

Les ordinateurs sont le reflet des hommes qui les ont développés. Et les hommes qui les ont développés vivent entièrement dans cette partie de leur corps (il montre sa tête). Donc l'acte physique d'utiliser cet objet (il montre la souris) me dégoûte. Ça me rend malade de l'utiliser, je pense que c'est une horrible machine. Quand je dis que les ordinateurs ne sont pas assez africains, je veux dire qu'ils n'impliquent aucune partie de notre corps dans un rythme physique, de façon excitante... Vous savez, nous avons ce truc ici qui s'appelle notre corps, qui a mis trois millions d'années pour arriver où il en est aujourd'hui et qui fonctionne vraiment bien. Et maintenant voilà qu'on arrive à cette machine qui n'a que 25 ans derrière elle et qu'on abandonne complètement cet outil-là (en montrant son corps). C'est complètement idiot. Je travaille tout le temps avec des ordinateurs et ça m'insupporte. Je me sens mourir quand je les utilise. (Reusser 1998)

Malgré les évolutions technologiques, les commentaires de Brian Eno au sujet de la déconnexion entre corps et esprit provoquée par les ordinateurs semblent encore trouver un écho auprès des musiciens de cumbia et folklore digital. Dans une interview accordée en 2014 au magazine spécialisé XLR8R, Jace Clayton a rencontré Chancha Vía Circuito dans son studio, un endroit où les écrans, les synthétiseurs et les contrôleurs MIDI côtoient des instruments folkloriques comme le charango, les flûtes andines ou le balafon, à l'image du mélange d'éléments électroniques et acoustiques qui caractérisent la musique de Pedro Canale. Ce qui est révélateur, c'est que l'artiste présentait cette juxtaposition d'éléments comme un choix délibéré, s'appuyant sur la notion d'équilibre énergétique typique de la spiritualité orientale et empruntée par la New Age :

Pour moi, il est important qu'il n'y ait pas seulement des objets électroniques, mais aussi des instruments en bois. J'ai des animaux — ils sont en plastique, mais ils sont là, ils m'entourent. Des serpents, des grenouilles, des grillons. [...] Je n'aime pas être seul, entouré d'appareils électroniques. [...] Une personne peut tomber malade en passant trop de temps devant l'ordinateur. C'est quelque chose qui vous demande trop d'énergie. [...] Alors, avoir à portée de main des choses comme des guitares, la charanga, des flûtes, des marimbas, le balafon, ce sont des moyens de s'évader. Avoir des choses organiques, il y a là un contact direct qui est nécessaire pour un bon équilibre énergétique. Parfois, je pense à toutes les ondes qui nous traversent. Le wi-fi, le téléphone portable, les antennes de télévision. Nous sommes tous traversés par une montagne de signaux. Et si votre studio comporte beaucoup de matériel électronique en plus de tout cela, cela devient beaucoup trop. Il faut que je me penche un peu plus sur la question. Il doit y avoir un moyen de calmer les choses. Peut-être avec un peu d'eau. Peut-être avec plus de plantes. Il doit y avoir un moyen de compenser pour tant d'énergie rayonnant de l'électronique. *Le feng shui* est un art important pour une bonne raison²⁷⁹ ! (Clayton 2014)

L'adoption de cette démarche réflexive et autocritique à l'égard de l'usage de la technologie témoigne de ce que Geoffrey Baker (2015) a identifié comme une attitude « post-numérique » de plus en plus présente dans la scène de cumbia digitale de Buenos Aires. En effet, après avoir commencé leurs trajectoires musicales comme des DJs et des producteurs électroniques, plusieurs des artistes les plus représentatifs du label ZZK, tels que Chancha Vía Circuito, El Remolón ou Mati Zundel, ont incorporé de plus en plus d'éléments analogiques et acoustiques à leurs productions, tout en montrant un intérêt grandissant pour les traditions musicales folkloriques du continent. Dans la démarche de ces artistes, l'enthousiasme initial vis-à-vis du numérique a laissé la place à une attitude

²⁷⁹ « [F]or me it's important that there are not only electronic objects, but also wooden instruments. I've got animals—they're made of plastic, but they're there, surrounding me. Snakes, frogs, crickets. [...] I don't like being alone, surrounded by electronics [...]. A person can get sick from spending too much time inside the computer. It's something that demands too much energy from you. [...] So to have at your fingertips things like guitars, charanga, flutes, marimbas, the balafon—they're ways to escape. To have organic stuff, there's a direct contact there that's necessary for a good energy balance. Sometimes I think about all the waves that pass through us. Wi-fi, mobile phone, TV antennae. We're all shot through with a mountain of signals. And if your studio has a lot of electronic gear on top of all that, it becomes way too much. I need to look into it a bit more. There has to be a way to calm things down. Maybe with a little water. Maybe with more plants. There must be a way to compensate for so much energy radiating out of the electronics. Feng shui is an important art for a reason! ».

plus mitigée. Cela semble indiquer, comme le souligne Baker, que la fascination technologique initiale n'était qu'une phase dans un complexe processus de redécouverte et réappropriation des traditions autochtones :

Plutôt que d'être le point final d'une trajectoire de la tradition à la modernité, la technologie numérique a été une porte d'entrée ou un point de départ pour un voyage de retour aux racines : du moderne au traditionnel, de l'europpéen au régional, de l'électronique à l'acoustique, et du solo au collectif. Six ans après la naissance de ZZK, on avait de plus en plus l'impression qu'un homme seul avec son ordinateur n'était finalement pas l'avenir²⁸⁰. (Baker 2015, p. 184)

Ce qui fait l'objet de la critique de ces artistes n'est évidemment pas la technologie elle-même, dont ils restent dépendants, à multiples niveaux, pour la création et la diffusion de leur musique, mais plutôt la vision de la technologie comme une fin en soi et le mythe moderne du progrès technologique illimité avec ses conséquences néfastes. C'est pourquoi ces discours s'inscrivent souvent dans une critique plus générale de la vitesse et l'aliénation de la vie urbaine contemporaine, ainsi que dans une recherche de modes de vie alternatifs et écologiques. En Colombie, des groupes comme Systema Solar, qui est né au sein de l'association socioculturelle Intermundos, sont engagés depuis longtemps dans de projets de défense de l'environnement et de développement local. Dans une démarche de claire inspiration New Age, Alejandra Ortiz, ancienne chanteuse de Lulacruza, a fondé le centre Sonido Sana dans le petit village colombien de Barichara. Cet espace offre des ateliers, des sessions et des retraites basés sur la « *Voz Auténtica* », une méthode de chant pour la connaissance de soi et la transformation personnelle (Sonido Sana [sans date]). Comme on peut le lire sur son site web, Ortiz a développé cette méthode « après des années d'expérience dans les voies du chant, du

²⁸⁰« Digital technology, rather than being the end point of a development from tradition to modernity, was instead a doorway or starting point for a journey back to roots – from the modern to the traditional, the European to the regional, the electronic to the acoustic, and the solo to the interactive. Six years after the birth of ZZK, there was an increasing sense that one man and his laptop was not the future after all.»

yoga, de la formation taoïste, de la spiritualité indigène des Amériques et de la dramathérapie », qui a pour but de fournir des « outils concrets, simples et puissants pour habiter avec présence, profondeur et joie toutes les sphères créatives de notre vie²⁸¹ » (Sonido Sana [sans date]). Dans le cas argentin, comme nous l'avons déjà montré, ces démarches sont étroitement liées à la critique de l'idéologie et des solutions néolibérales imposées pendant des décennies au pays, ce qui a conduit les classes moyennes à une reconstruction identitaire basée sur une réaffirmation de fierté latino-américaine et un désir de renouer avec les cultures et les traditions autochtones.

Afin de mettre en pratique cet idéal de vie alternatif, plusieurs de ces artistes — ayant grandi pour la plupart dans de grandes villes latino-américaines et souvent ayant vécu de longues années à l'étranger —, sont même allés jusqu'à s'installer en milieu rural, une décision motivée par « des motifs plus philosophiques et idéologiques que socio-économiques » (Létang 2016, p. 20). Le fait de quitter la ville et de se tourner vers une certaine utopie néo-rurale reviendrait ainsi à « fuir le modèle dominant de l'explosion urbaine [...] associée, par ces acteurs, à une déconnexion de la nature, de la terre et à l'annihilation des relations humaines » (p. 22) comme en témoignent ces propos de Mati Zundel :

J'ai vécu en ville, puis j'ai voyagé pendant trois ans, et j'ai ensuite décidé de retourner à la campagne, à mon petit village d'origine, Dolores. Ce dont je suis reconnaissante, c'est d'avoir pu intégrer la nature dans ma vie et de ne pas être enfermée dans un appartement. C'était un changement difficile, et j'ai peut-être perdu beaucoup de choses sur le plan [commercial]. Si je vivais à Berlin ou à New York, je m'en sortirais peut-être mieux avec la musique. Mais, sur le plan humain, le fait de pouvoir manger ce que j'ai planté, ou

²⁸¹ « La Voz Auténtica es un método de canto para el auto-conocimiento y la transformación personal [...] [que] nos provee de herramientas concretas, simples y poderosas para habitar con presencia, profundidad y goce todas las esferas creativas de nuestra vida. Fue desarrollado por [...] Alejandra Ortiz [...] tras años de experiencia en los caminos del canto, yoga, entrenamiento taoísta, espiritualidad nativa de las Américas y drama terapia ».

d'écouter le vent quand je m'endors, c'est la paix pour moi. Cela se ressent sur la musique²⁸². (Raygoza 2017)

Il est intéressant de constater que, à l'instar de Mati Zundel, de nombreux artistes de cumbia et de folklore digital évoquent leurs voyages à travers le continent comme ayant joué un rôle clé, aussi bien dans leur processus de réaffirmation identitaire que dans leur démarche créative. Comme l'affirme Chancha Vía Circuito :

Les voyages que je fais dans la jungle ou dans les montagnes sont ma plus grande source d'inspiration. [...] L'objectif principal est de se connecter à la nature et de faire une pause dans la folie de la ville, pour pouvoir revenir à l'axe. J'aime aussi apporter mon enregistreur numérique pour capturer les sons des oiseaux ou des insectes étranges²⁸³. (Levensohn 2014)

L'incorporation d'enregistrements de sons de la nature, souvent capturés in vivo, fait partie intégrante de l'esthétique musicale de ces artistes et contribue à doter leur musique d'un puissant sens du lieu. En 2015, quelques des plus grandes figures de la scène, telles que Lulacruza, Chancha Vía Circuito, Nicola Cruz ou encore Dengue Dengue, ont participé dans *A guide to the birdsong of South America*, un album-bénéfice sorti sur le label néerlandais Rhythm and Roots en 2015 qui proposait aux artistes de créer des morceaux de musique électronique avec les chants d'oiseaux menacés du continent. Ce type de sons, tout comme les chants des baleines ou les bruits de vagues, ont longtemps émaillé les enregistrements New Age ainsi que la musique pour la méditation et la relaxation, avec pour objectif de construire un environnement immersif qui se rapprocherait des motifs cycliques de la nature par opposition au rythme frénétique

²⁸² « Antes vivía en la ciudad, luego me fui de viaje por tres años, y después decidí volver al campo en mi pueblito original de Dolores. Lo que le agradezco a esa experiencia es poder introducir la naturaleza en mi vida, y no estar encerrado en un departamento. Fue duro el cambio, y quizás pierda muchas cosas al nivel [comercial]. Bueno, si viviría [sic] en Berlín o Nueva York, tal vez me iría mejor con la música. Pero humanamente, el hecho de poder comer de mi siembra, o poder escuchar el viento cuando me duermo, eso me da paz. Eso se influye en la música ».

²⁸³ « los viajes que hago a la selva o a las montañas son la mayor fuente de inspiración. El objetivo primordial es el de conectar con la naturaleza y descansar de la locura de la ciudad, poder volver al eje. También me gusta llevar el grabador digital para capturar sonidos de pájaros o de insectos extraños ».

de la vie urbaine. En ce sens, en décrivant la musique de Chancha Vía Circuito, le musicien et journaliste Abel Hernández affirmait que l'un des traits centraux de ses productions était de produire l'expérience d'une temporalité alternative :

Il parvient à reproduire un système temporel très différent de celui qui régit nos vies actuelles. À l'ère des écrans multiples, ses chansons cycliques semblent interrompre le rythme de plus en plus accéléré d'aujourd'hui pour nous entraîner dans une transe hypnotique d'un autre monde. Celle de la pulsation des vents et des tempêtes, des oiseaux, des rivières, des saisons, des rochers et des terres agricoles, celle des métamorphoses du règne végétal²⁸⁴. (Hernández 2014)

Cette évocation de temporalités non humaines se manifeste dans des clips comme celle de la chanson « Oruga », signée par Chancha Vía Circuito et El Búho, qui constitue une exploration visuelle lyrique de la métamorphose d'un papillon. Tournée par la graphiste guatémaliennne Daniela Lindo dans son propre jardin pendant le confinement lié à l'épidémie de Covid-19 et mettant en scène plusieurs chenilles, la vidéo emploie diverses textures naturelles comme métaphores pour évoquer les étapes de la transformation de l'insecte, de l'œuf à l'adulte. La succession de plans extrêmement serrés et les effets de perspective nous plongent en plein milieu d'un monde grouillant de vie, rythmé par le recours au montage en l'*hyperlapse*²⁸⁵ qui renforce l'atmosphère intrigante et mystérieuse.

²⁸⁴ « Logra reproducir un sistema temporal muy distinto al que rige nuestra vida hoy. Sus canciones cíclicas parecen interrumpir el cada vez más acelerado tiempo multi-pantalla actual para llevarlo a un trance hipnótico de otro mundo. El de esa pulsación de los vientos y las tormentas, de las aves, los ríos, las estaciones, las rocas y las tierras de cultivo, el de las metamorfosis del reino vegetal ».

²⁸⁵ Cette récente technique audiovisuelle se rapproche du *timelapse* classique dans les sens où elle permet de donner une impression d'accélération temporelle de la scène. Néanmoins, l'ajout du déplacement de la caméra provoque un puissant effet d'immersion chez le spectateur.



Fig. 13. Clip vidéo de « Oruga », de Chancha Via Circuito & El Búho (2020)

Le choix de cette technique relève d'une volonté de placer le spectateur dans une perspective temporelle et spatiale multiple, provoquant une sensation d'immersion dans la scène qui s'ajoute à l'accélération temporelle du *time-lapse* classique. Comme l'explique Shahab Behzumin, l'un des pionniers de cette technique, l'*hyperlapse* permet de « capturer des moments en étant complètement dans le présent, qui est un état organique apporté par ce processus créatif. On ne fait qu'un avec l'œuvre et on est dans un état méditatif et de satisfaction²⁸⁶ » (Wegner 2013). Tel est bien l'effet qui produit le clip d'« Oruga », qui nous invite à regarder et à écouter de près les rythmes de la nature et à devenir un avec elle. La dernière partie du clip, qui métaphorise l'émergence du papillon de la chrysalide par des images d'éclosions de fleurs, donne le reflet visuel des transformations qui s'opèrent au niveau musical, avec notamment l'incorporation de sonorités *dub* à la fin du morceau.

Dans son ouvrage *Ocean of sound*, publié en 1995, David Toop abordait la métaphore de l'« immersion » comme l'un des mots-clés de l'esthétique musicale de la seconde moitié du siècle passé, en liant ce phénomène à l'avènement de la société numérique. Pour l'auteur « tandis que le monde s'est transformé en océan d'information, la musique s'est faite immersive » (1995/2004, p. 8). Deux décennies plus tard, ces deux tendances n'ont pas fait que se consolider :

²⁸⁶ « to capture moments by being completely in the present, which is an organic state brought forth through this creative process. One is completely one with the work and in a meditative and satisfied state ».

Dans les années 70, la musique New Age offrait aux auditeurs pris au piège de la course folle de la vie urbaine des capsules de sons bucoliques pour transformer leurs maisons en havres de paix. Aujourd'hui, l'Internet et les réseaux sociaux forment une sorte d'espace urbain post-géographique, une ville d'information dématérialisée dont l'agitation est encore plus usante et délétère pour notre équilibre²⁸⁷. (Reynolds 2020)

Dans ses ambitions de rétablir cet équilibre et de se réharmoniser avec le monde, le courant le plus mystique du folklore digital semble poursuivre les mêmes ambitions que la musique New Age ou l'*ambient*, deux genres qui ont connu une notable résurgence dans les années 2010 et dont la renaissance est également liée à l'avènement du streaming (Ackermann 2021). Ces musiques invitent, à l'instar des résonances apaisantes produites par le chant des bols tibétains, à dépasser l'écoute conventionnelle pour ressentir le son «à un niveau vibratoire, qui rend chaque cellule perméable, secoue chaque os, fait dérailler l'esprit conscient et analytique» (Toop 1995/2004, p. 284). De la même manière, des artistes comme Chancha Vía Circuito affichent leur volonté de créer une musique transcendante s'adressant à un public en quête de nouvelles spiritualités :

Je ne pense pas que les gens qui vont à Ibiza pour faire la fête joueraient ma musique [...]. Les gens qui recherchent ce type de son sont déjà à la recherche d'autre chose, ils ont d'autres intérêts. C'est du moins ce que j'ai toujours voulu croire : j'espère que ma musique servira à quelque chose de plus qu'un simple divertissement. Mais si elle sert également à générer un rituel de danse — qui, je pense, sert à nettoyer ou à exorciser, c'est une catharsis très saine que nous, les êtres humains, avons, et l'une des plus belles expressions que nous ayons —, s'il sert aussi à cela, tant mieux, mais je ne m'y attends pas non plus²⁸⁸. (Queipo 2018)

²⁸⁷ « In the '70s, New Age music offered listeners, trapped in the urban rat-race, audio capsules of pastoral peace to transform their homes into havens. Today the Internet and social media form a kind of post-geographic urban space, an immaterial city of information whose hustle 'n bustle is even more wearing and deleterious to our equilibrium ».

²⁸⁸ « Yo creo que la gente que se va de joda en Ibiza no pondría mi música [...]. La gente que busca este tipo de sonidos ya está buscando otra cosa distinta, tiene otras inquietudes. Siempre fue lo que quise crear, al menos: que ojalá mi música sirva para algo más que para el mero entretenimiento. Pero si también sirve para generar un ritual de baile, que creo que sirve para limpiar o exorcizar: es una catarsis muy sana que tenemos los seres humanos, y una de las expresiones más lindas que tenemos. Si sirve también para eso, genial; pero no estoy esperando que suceda eso, tampoco ».

Cette ambition de dépasser une approche purement récréative de la musique se retrouve, avec des mots presque identiques, chez Mati Zundel, qui exprime le souhait que ses chansons puissent « aider les gens à se purifier et à méditer. Il ne s’agit pas seulement d’un acte de divertissement, mais d’un petit geste pour aider l’humanité sur ce plan spirituel²⁸⁹ » (Raygoza 2017). Pour l’artiste, cela constitue par ailleurs la possibilité de renouer avec une conception plus mystique de la musique présente dans les cultures indigènes traditionnelles :

Les cultures les plus indigènes sont peut-être celles qui reflètent le mieux cette réalité. Elles ont une autre relation avec la musique, une relation plus mystique où elle remplit une fonction de connexion avec quelque chose de plus spirituel. Dans notre culture occidentale, nous considérons la musique comme quelque chose de plus esthétique, quelque chose que j’aime ou que je n’aime pas. Mais tu peux écouter une chanson et elle peut te rendre heureux, triste ou euphorique. Cela change votre humeur. Pour moi, la musique est une pure sorcellerie²⁹⁰. (Raygoza 2017)

Avec ce lien étroit entre musique et spiritualité, la cumbia et le folklore digital mobilisent un imaginaire New Age qui, comme l’on a vu, puise à la fois dans de traditions autochtones et globales. Chez ces artistes, ces deux dimensions sont en fait entrelacées, puisque « l’exacerbation du local, de l’authentique, de l’autochtonie, a pour autre face la recherche frénétique d’affinités électives avec tous ces mouvements mettant en avant des thèmes tels que l’harmonie du monde et des concepts comme celui d’“énergie cosmique” » (Galinié, Molinié 2006, p. 9). C’est sous ce prisme qu’il faut donc appréhender la démarche de groupes comme Lulacruza, qui définit sa propre musique comme un espace sonore organique « où des chants féminins hypnotiques, des

²⁸⁹ « que ayude a la gente para limpiarse y para meditar. Que no solo sea un acto de entretenimiento, sino un poco para ayudar a la humanidad en ese plano espiritual ».

²⁹⁰ « Quizás las culturas más indígenas son quien mejor reflejan eso. Tienen otra relación con la música, una más mística donde cumple una función de conectarse con algo más espiritual. Nosotros en nuestra occidentalidad vemos la música como algo más estético, de me gusta o no me gusta. Pero puedes escuchar un tema y te puede alegrar, entristecer, o poner eufórico. Te cambia tu estado de ánimo. Para mí, la música es una brujería pura ».

instruments folkloriques sud-américains et des traitements électroniques s'entrelacent pour tisser une trame unique, tout en canalisant des ondes pulsées provenant de la source de la création²⁹¹ » (Lulacruza [sans date]). Si, dans le contexte de la modernité latino-américaine, la tentation du traditionalisme et l'idéalisation du passé apparaissent souvent comme un moyen de faire face aux contradictions contemporaines (García Canclini 1990, p. 156), le bricolage New Age pratiqué par ces artistes se situe à la confluence entre ces deux impulsions contradictoires, alliant des cosmovisions ancestrales et de technologie ultramoderne pour produire « un télescope tellurique entre un passé glorieux inventé et un avenir radieux » (Galinier, Molinié 2006, p. 9).

Alors que certains de ces musiciens, comme nous l'avons déjà vu, cherchent à renouer avec la tradition au travers d'une démarche de plus en plus acoustique et folkloriste — s'alignant ainsi, par ailleurs, sur les attentes du marché de la *world music* traditionnel — d'autres font appel à la technologie pour réenchanter le monde et renouer avec la « connaissance perdue de l'imagination » (Lachman 2017) qui a été occultée par la tradition intellectuelle occidentale. En fin de compte, comme la musique et les images de ces artistes semblent le démontrer, la dichotomie entre l'analogique et le numérique est peut-être fautive. Comme le rappelle Juan José Zapata (2018) : « la musique sacrée de certaines traditions folkloriques et la musique électronique n'ont jamais été complètement éloignées l'une de l'autre, mais ont plutôt suivi des voies similaires dans leur quête d'élargir les frontières de la perception²⁹² ».

²⁹¹ « Their music weaves together hypnotic female singing, South American folk instruments and electronic processing, while channeling pulsating waves from the source of creation ».

²⁹² « la música sagrada de ciertos folclores y la música electrónica nunca estuvieron del todo alejadas, sino que transitaban caminos parecidos en búsqueda de expandir las fronteras de la percepción. »

2.3. Visions technologiques de l'avenir

Avec un élan encore plus utopique, d'autres artistes de cumbia et folklore digital puisent dans l'esthétique du futurisme et de la science-fiction pour articuler des récits de l'imaginaire, où la technologie et le progrès ne soient pas au service de la domination capitaliste, mais servent à envisager d'autres avenir possibles, des espaces décolonisés. Ce courant s'inspire notamment de la voie ouverte par l'afrofuturisme, défini par Mark Dery dans son essai fondateur *Black to the future* comme une démarche d'appropriation de l'imagerie technologique et de la science-fiction par des artistes afro-américains pour construire de « récits autres sur la culture, la technologie et l'avenir » (Dery 1994, p. 182). Dans sa dimension esthétique aussi bien que politique, l'afrofuturisme a nourri l'imaginaire de musiciens de funk et de jazz des années 1970 comme George Clinton ou Sun Ra, les productions de musique *dub* ou encore le hip-hop pionnier d'Afrika Bambaataa, dont le tube « Planet Rock » empruntait la mélodie de « Trans-Europe Express » de Kraftwerk, inventeurs de la pop électronique²⁹³, pour articuler une vision afrocentrique du futur. Depuis le nouveau siècle, l'afrofuturisme a connu un nouvel essor tant dans les milieux académiques que dans la création artistique. Des artistes de R&B et de hip-hop comme Missy Elliot, Janelle Monáe ou Shabazz Palaces ont revendiqué son appartenance à ce mouvement, et le récent succès du film *La Panthère noire* en 2018, basé sur le superhéros homonyme de Marvel, a amené l'esthétique afrofuturiste à l'avant-plan de la culture populaire.

L'exploration de l'imagerie et la thématique spatiale et extraterrestre de la part des artistes de la diaspora africaine est inextricablement liée à une réflexion sur sa propre

²⁹³ Notamment du fait de son utilisation pionnière des boîtes à rythmes, l'influence de Kraftwerk sur les premières productions de hip-hop a été soulignée, parmi d'autres, par Pierre-Ulysse Barranque, qui considère que « par Afrika Bambaataa, et l'invention du Hip-hop, le *beat* de Kraftwerk est à l'origine de tout le rap » (Barranque 2018).

condition historique. Comme l'affirme Gavin Steingo, « cet intérêt pour le non-humain, ou l'inhumain, est dû en grande partie à la condition de diaspora forcée engendrée par l'esclavage transatlantique » (2017). En ce sens, « l'afrofuturisme tire sa force politique et son influence d'une allégorie de la condition d'esclave à travers la métaphore de l'extraterrestre » (2017). Toutefois, au-delà de sa dimension critique et de sa capacité de représenter de manière allégorique l'expérience d'aliénation de ces communautés diasporiques, l'afrofuturisme est avant tout une vision politique et sociale à portée utopique. Sa force émancipatrice, comme le souligne l'artiste Henri Tauliaut, réside dans le fait qu'il permet de « nous projeter et proposer des imaginaires où nous sommes au centre » tout en offrant « des visions positives et utopiques de notre avenir » (Tauliaut 2020, p. 145).

Bien évidemment, l'afrofuturisme n'a pas été le seul mouvement à s'emparer des codes de la science-fiction pour l'articulation de récits émancipateurs. Comme Ken McCleod l'a remarqué, depuis le tout début du rock'n'roll dans les années 1950, la musique populaire a fait preuve d'une fascination pour l'imagerie spatiale et extraterrestre, devenant « un trope constant et récurrent [...], qui a joué un rôle particulièrement important dans la résistance aux visions réductrices du monde, communément associées à l'essentialisme scientifique, ainsi que dans l'autonomisation de nombreuses identités marginalisées²⁹⁴ » (McLeod 2003, p. 338). Cette démarche d'appropriation et de resignification de la part de groupes minoritaires est d'autant plus subversive que la science-fiction, comme le rappelle Samuel R. Delany, a été un domaine traditionnellement réservé à l'homme blanc occidental :

²⁹⁴ « a consistent and recurring trope in rock music that is particularly important in resisting reductive worldviews, commonly associated with scientific essentialism, and in providing an empowering voice to many marginalised identities ».

Les lumières clignotantes, les cadrans et le reste de l'attirail imaginaire de la science-fiction ont historiquement fonctionné comme des signes sociaux — des signes que les gens ont appris à lire très rapidement. Ils signalaient la technologie. Et la technologie était comme une pancarte sur la porte disant « Club des garçons ! Les filles ne sont pas admises. Les Noirs, les Hispaniques et les pauvres en général, partez²⁹⁵ ! ». (Dery 1994, p. 188)

Comme les Africains et les afrodescendants, les Latino-Américains ont été historiquement exclus de l'imaginaire de la science et de la technologie, domaines qui, dans le paradigme de la modernité occidentale, constituent des symboles de civilisation, de rationalité et de progrès (Ramírez 2008, p. 188). Ce n'est pas donc surprenant que l'afrofuturisme ait trouvé chez les communautés latino-américaines un terrain fécond au développement de nouveaux courants se projetant dans l'avenir. En 2004, Catherine S. Ramírez a forgé le terme « *Chicanafuturism* » pour désigner les productions culturelles qui explorent la façon dont les technologies transforment les modes de vie et les pratiques des Mexicano-Américains, interrogeant les promesses de la science et la technologie occidentale, ainsi que les limites de la notion d'humanisme et de l'humain (Ramírez 2004, p. 77). Plus récemment, le terme « *Latin@futurism* » a été proposé pour recouvrir un large éventail de pratiques artistiques spéculatives élaborées par des artistes Latinos aux États-Unis (Merla-Watson, Olguín 2015) qui se servent de l'imagerie de la technologie et de la science-fiction pour rendre compte de leur expérience en tant que migrants, ainsi que pour se tailler des espaces de résistance et d'autonomie. Comme le souligne l'artiste mexicano-américain Salvador Jiménez-Flores :

Dans les médias généralistes et dans la plupart des contenus de science-fiction, le futur est généralement imaginé à travers un prisme *gringo*. Les personnes métisses ont été effacées du futur. J'essaie d'imaginer et de créer un avenir où les protagonistes me

²⁹⁵ « The flashing lights, the dials, and the rest of the imagistic paraphernalia of science fiction functioned as social signs people learned to read very quickly. They signaled technology. And technology was like a placard on the door saying, "Boys Club! Girls, keep out. Blacks and Hispanics and the poor in general, go away!" ».

ressemblent, dans l'espoir que d'autres puissent également s'y retrouver²⁹⁶ (Jiménez-Flores [sans date]).

Si l'expérience migratoire des communautés latino-américaines aux États-Unis s'est avérée particulièrement propice au développement de ces esthétiques, l'élan futuriste qui anime la vision de certains artistes de cumbia et de folklore digital — circulant à l'intérieur comme au-delà des frontières de l'Amérique latine — semble s'inscrire dans la même démarche d'imagination d'avenirs alternatifs. Quelques-uns, comme Ghetto Kumbé ou Dengue Dengue Dengue, font directement appel à la tradition afrofuturiste dans sa revendication de la culture diasporique noire en Amérique latine. On retrouve notamment chez le duo péruvien un attrait pour cette esthétique qui s'est développée en parallèle avec son exploration des rythmes afro-péruviens, démarche dans laquelle ils se sont progressivement engagés à partir de l'album *Siete raíces*.



Fig. 14. Clip vidéo de « Guarida », de Dengue Dengue Dengue (2016)

Le clip de leur chanson « Guarida » dépeint un monde post-apocalyptique où deux personnages, des sortes d'archéologues venus du futur, explorent l'histoire de la culture afro-péruvienne dans une maison abandonnée en plein désert. À l'aide d'un étrange automate télécommandé, ils découvrent à l'intérieur de chacune des pièces différentes ères de la culture afro-péruvienne : si dans la première on nous montre une galerie des vieux portraits accrochés au mur, on rentre ensuite dans une petite pièce voutée, remplie

²⁹⁶ « A través de los principales medios de comunicación y la mayoría del contenido de ciencia ficción, el futuro generalmente se imagina a través de un lente gringo. Las personas mestiza [sic] han sido borradas del futuro. Estoy tratando de imaginar y crear un futuro en el que los protagonistas se parezcan a mí, con la esperanza de que otros también puedan verse en este futuro ».

de figures de l'art rupestre de l'ancien Pérou. Le clip avance enfin dans l'habitacle d'une imposante déesse primordiale qui, nue et masquée, exécute une danse rituelle avant d'accoucher d'un œuf cosmique doré, symbole de vie et de renaissance du monde. Puisant à la fois dans le répertoire de la science-fiction et dans l'esthétique des rituels africains traditionnels, « Guarida » construit un récit visuel de découverte qui est une revendication poétique de l'héritage afro-péruvien dans le Pérou contemporain tout en le projetant dans l'avenir. De la même manière, la chanson se construit sur la base rythmique du *landó*, une musique traditionnelle afro-péruvienne, mais la production spacieuse et la richesse de textures, de timbres et d'effets sonores évoquent une sorte de temporalité suspendue, une espèce de rêve où le passé et le futur semblent se mélanger.

La cumbia digitale a également absorbé les influences de l'afrofuturisme par le biais de l'incorporation des musiques afro-caribéennes et notamment de la musique *dub*, un genre dont nous avons déjà souligné l'importance dans le développement du nouveau folklore digital. Dans la pochette de l'album *Frente Cumbiero meets Mad Professor*, qui s'inspire du graphisme des vieilles LP de *dub* jamaïquain de labels comme Greensleeves, le groupe colombien apparaît à l'intérieur d'un vaisseau spatial, tapotant des boutons du tableau de bord avec lesquels ils déclenchent des bras robotiques qui jouent différents instruments. Le vaisseau est toutefois relié à la terre par des câbles qui vont jusqu'à la console de mixage du producteur jamaïquain.

L'image reprend l'esthétique afrofuturiste développée par des pionniers de la musique *dub* comme Lee « Scratch » Perry ou Scientist, qui ont renforcé depuis le tout début l'association du genre avec l'imaginaire spatial, tant au niveau sonore que visuel. En témoigne la description que Luke Ehrlich faisait en 1982 du genre :

Si le reggae est l'Afrique dans le Nouveau Monde, le *dub* doit être l'Afrique sur la lune [...]. La basse et la batterie évoquent un espace sombre et vaste, un portrait musical de

l'espace, avec des sons suspendus comme des planètes lumineuses ou des fragments d'instruments qui passent en laissant des traces tels que des comètes et des météores²⁹⁷. (Ehrlich 1982, p. 106)

Par ailleurs, comme la pochette de *Frente Cumbiero meets Mad Professor* l'illustre, l'imaginaire du *dub* a souvent évoqué la figure du pilote spatial aux commandes de son vaisseau — une autre image courante, tout aussi évocatrice, était celle du savant fou dans son laboratoire— comme métaphore du travail d'expérimentation sonore du producteur dans son studio. En quelque sorte, comme le remarque McLeod, « le studio, avec ses consoles de mixage, ses microphones, ses processeurs d'effets et ses magnétophones multipistes, est littéralement une machine à musique — une machine ou un vaisseau spatial [...] pour explorer des mondes sonores inconnus²⁹⁸ » (McLeod 2003, p. 342).

La musique électronique, peut-être plus que tout autre genre musical, s'est emparée de l'imagerie spatiale depuis ses débuts, en raison de son association avec l'innovation technologique et de ses promesses d'émancipation. La sous-culture *rave* des années 1990 a adopté notamment adopté l'iconographie extraterrestre comme symbole de son idéal de « créer de manière temporaire une société sans classe, sans race et sans genre sur la piste de danse²⁹⁹ » (McLeod 2003, p. 350). Cet imaginaire est mobilisé dans le clip de la chanson « Ego trip » de Deltatron, qui suit le parcours initiatique d'une jeune femme en quête de nouvelles expériences. La vidéo met en scène un univers souterrain et industriel qui évoque l'atmosphère des *raves parties* clandestines, un lien qui est renforcé de surcroît par le dessin d'extraterrestre que la protagoniste porte sur le dos de sa veste.

²⁹⁷ « If reggae is Africa in the New World, then dub must be Africa on the moon [...]. The bass and drums conjure up a dark, vast space, a musical portrait of outer space, with sounds suspended like glowing planets or with fragments of instruments careening by, leaving trails like comets and meteors ».

²⁹⁸ « To some extent the studio, with its mixing consoles, microphones, effects processors and multiple-track tape recorders, is literally a music machine — a machine or space ship [...] to explore sonic alien worlds ».

²⁹⁹ « creating a temporary classless, raceless and genderless society on the dance floor ».

De manière significative, Deltron lui-même a décrit quelques de ses productions comme la bande-son « d'un ghetto extraterrestre du futur³⁰⁰ » (Escutia 2016).



Fig. 15. Clip vidéo de « Ego trip », de Deltron (2014)

Le producteur péruvien, qui avoue l'influence de films de science-fiction tels que *Blade Runner*, vise ainsi à créer « une musique d'extraterrestres, d'immigrés, mais avec un son plus futuriste³⁰¹ » (2016). Cette association n'est pas nouvelle, comme le montre la propre étymologie du mot : en anglais, le terme « *alien* » désigne à la fois un extraterrestre et un étranger, et des films comme *District 9*, où des êtres arrivés d'autre planète sont enfermés dans un camp de réfugiés, ont exploré les échos entre ces deux figures d'altérité.

L'intérêt pour l'imagerie du voyage interstellaire, déjà constaté dans des clips comme « Simiolo » de Dengue Dengue Dengue, est également présent dans « Crop circles » de Frikstailers, où elle est passée au filtre de leur sens de l'humour décalé. Dans la vidéo, nous voyons le duo voyager à travers l'espace en surfant sur d'énormes rasoirs qui font office de planches. Leur destination est « Superfurry Planet », une planète à forme de torse masculin velu qu'ils ont pour mission de raser. Malgré son absurdité, le vidéoclip de « Crop circles » est riche en allusions aux symboles et référents culturels latino-américains. Le duo traverse de diverses ceintures d'astéroïdes formés d'éléments de la cuisine du continent — « Sudacan fruits », « Chilli Power » et « Chori

³⁰⁰ « la música de un Ghetto Alien del futuro ».

³⁰¹ « Es música de aliens, de inmigrantes, pero con otro sonido más futurista ».

Chimichanga » — et, à son arrivée à la planète poilue, ils tracent avec leurs rasoirs des dessins des géoglyphes de Nazca, des maracas ou le portrait du Che Guevara. Tout cela se déroule en outre sous le regard attentif d'un personnage mystérieux nommé « El Inca », espèce de démiurge qui surveille tout ce qui se passe dans cet univers. À mi-chemin entre l'hommage et la parodie, « Crop circles » exploite et détourne l'imagerie spatiale pour construire un univers parallèle, vernaculaire et kitsch dont les référents ne sont plus ceux de la culture occidentale, se projetant ainsi dans un futur à leur image.

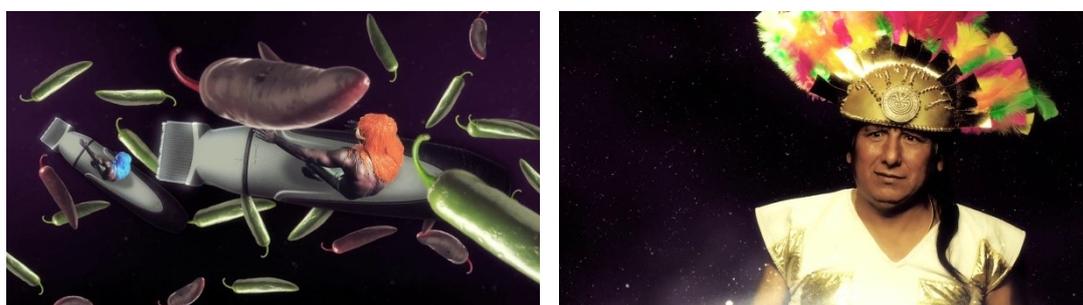


Fig. 16. Clip vidéo de « Crop circles », de Frikstailers (2014)

Chez Frikstailers, l'imaginaire de l'espace déborde les frontières de ses représentations audiovisuelles et imprègne leur propre personnalité artistique, puisque ses membres se définissent eux-mêmes comme « électroniques, tropicaux et extraterrestres » (Les Trans 2013). Tout comme les perruques et les lunettes extravagantes qu'ils arborent en concert ou le nom même du groupe, cela fait partie d'une volonté de se présenter comme des *freaks* débarquant d'une autre planète. Cette stratégie d'autoreprésentation est très efficace, car, tout comme chez les artistes afrofuturistes, « l'appropriation d'une iconographie surnaturelle et extraterrestre [...] les positionne comme des *outsiders*, mais pas comme de victimes³⁰² » (Gabay 2014). Par ailleurs, ce discours permet au duo d'ouvrir un espace de liberté créative et de mise à distance aussi bien à l'égard d'une musique électronique *mainstream* considérée comme trop sérieuse (Les Trans 2013) que

³⁰² « the appropriation of other-worldly and alien iconography establishes [them] as outsiders, but not as victims ».

de la pulsion traditionaliste de quelques de ses collègues du label ZZK. Comme le remarque McCleod, l'adoption d'une identité extraterrestre permet aux artistes de s'affranchir des attentes d'authenticité qui sont à la base de la construction identitaire des sous-cultures musicales alternatives :

En s'appuyant sur la possibilité fantaisiste, ou du moins improbable, d'une existence extraterrestre, ces artistes subvertissent et nient activement les notions d'authenticité. Ces artistes remettent souvent consciemment en question leur propre identité en créant de nouvelles mythologies, généralement en se cachant sous des costumes, des alter ego, des pseudonymes et des technologies sans visage. En utilisant des métaphores de l'espace, des êtres extraterrestres ou du futurisme, des métaphores qui sont par définition inconnaissables, ces artistes et ces œuvres contestent en permanence la notion d'identité « authentique ». De cette manière, l'utilisation d'une esthétique extraterrestre fonctionne de manière analogue à une esthétique *camp* qui subvertit la prétention au privilège ou à l'autonomie artistique³⁰³. (McCleod 2003, p. 339)

Nous constatons également chez Meridian Brothers une utilisation semblable de l'iconographie extraterrestre pour créer un espace d'expérimentation ludique dans le cadre de leur relecture de genres musicaux autochtones. Comme dans le cas de Frikstailers, cet imaginaire d'altérité est souvent relayé et amplifié par la presse, notamment étrangère. Dans un entretien accordé au magazine musical *Les Inrockuptibles*, Eblis Álvarez est présenté comme un « agent infiltré d'extraterrestres plaisantins » et sa musique est décrite ainsi : « si les racines de cette musique sont terriennes [...] les fruits sont définitivement perchés dans une autre réalité que la nôtre » (Dordor 2014). Dans le simple clip d'animation de la chanson « Guaracha U.F.O. (No estamos solos...) », nous assistons au passage incessant devant l'écran de l'image d'un petit bonhomme vert faisant

³⁰³ « By drawing on the fantastical, at least improbable, possibility of alien existence, such artists actively subvert and negate notions of authenticity. These artists often consciously place their own identities in question through the creation of new mythologies, typically achieved by masking themselves in costume, alter egos, aliases and faceless technologies. By employing metaphors of space, alien beings or futurism, metaphors that are by definition unknowable, such artists and works constantly “differ” the notion of “authentic” identity. In this manner, the use of an alien aesthetic functions analogously to a camp aesthetic that subverts claim to artistic privilege or autonomy ».

un signe de la main dans sa soucoupe volante. La voix n'apparaît que dans la seconde moitié de la chanson, mais il s'agit d'une voix inhumaine et métallique qui parle dans une langue incompréhensible et dont on ne peut distinguer que quelques phrases inquiétantes : « *te persigue* » / « *la maté* » (« Il/elle est après toi » / « Je l'ai tuée »). Le rythme lancinant et obsessif du morceau est ponctué par des mélodies planantes de synthétiseurs analogiques et par le son distinctif du thérémine, instrument électronique associé aux bandes originales de films de science-fiction des années 1950 et 1960, dont la pureté surnaturelle du ton et la tessiture cristalline semblaient incarner une voix extraterrestre (McLeod 2003, p. 347). En même temps, l'esthétique musicale cosmique et rétrofuturiste du groupe s'inscrit dans une démarche de gauchissement systématique des traditions musicales locales. À l'instar des miroirs déformants de l'*esperpento* de Valle-Inclán, ces mécanismes servent à porter, par extension, un regard dénaturisant sur la culture officielle. Comme l'avoue Eblis Álvarez lui-même, la musique de Meridian Brothers découle d'un regard ironique sur l'actualité de la Colombie, offrant « une manière surréaliste de répondre à une situation sociale désastreuse et politiquement désespérante » (Dordor 2014).

Bomba Estéreo, sans doute le groupe le plus exporté et le plus connu associé à la scène de cumbia digitale, s'est notamment rapproché de l'esthétique spatiale et futuriste dans le clip de « Fiesta », un hymne électronique dédié au Carnaval de Barranquilla qui est devenu l'un de leurs plus grands tubes. La chanson a fait par ailleurs l'objet d'un remix avec la collaboration de l'acteur et rappeur nord-américain Will Smith, grâce auquel le groupe colombien a consolidé sa percée sur le marché nord-américain. Les deux versions de la chanson ont fait l'objet de clips imprégnés d'esthétique futuriste, mais le contraste saisissant entre les deux représentations permet d'interroger la manière dont chacune cible un public différent. Dans la chanson originale, le vidéoclip allie imagerie

carnavalesque à une esthétique rétrofuturiste et psychédélique, marquée par de motifs géométriques aux vives couleurs néons qui contrastent avec l'obscurité de l'espace extérieur. Le cosmos sert de toile de fond aux mouvements de la chanteuse Li Saumet et à ceux de divers danseurs qui s'affichent avec de la peinture fluorescente sur le corps. Li Saumet est présentée comme une sorte de *comparsera* (membre d'une compagnie de carnaval) extraterrestre qui voyage à travers l'univers pour délivrer de la joie carnavalesque. Aux commandes de son petit vaisseau, dont les formes angulaires rappellent le design de la Space Age des années 1950 et 1960, la chanteuse parcourt le cosmos à la recherche de planètes à conquérir. À un moment donné, on voit la Terre se tapisser de motifs géométriques colorés, ce qui symbolise sa complète carnavalisation.



Fig. 17. Clip vidéo de « Fiesta », de Bomba Estéreo (2015)

En revanche, le clip du remix de « Fiesta » fait l'objet d'une mise en scène complètement différente qui relève d'un imaginaire postapocalyptique. Li Saumet est ici reconvertie en leader d'une sorte de communauté noire rebelle habitant dans un entrepôt abandonné. Le rappeur et acteur nord-américain, connu pour sa participation à de nombreux films de science-fiction, mobilise ces résonances filmiques pour incarner un personnage solitaire et mystérieux — nous le voyons au début du clip marcher le long de couloirs sombres, la tête couverte d'une capuche — dont l'arrivée semble éveiller un nouvel esprit de révolte à la communauté. Néanmoins, l'ambiance jubilatoire du clip original est ici remplacée par une énergie plus violente qui s'exprime par un montage rapide et saccadé et par des cadrages obliques soulignant l'agressivité du langage corporel

et gestuel des danseurs. Malgré la prépondérance de sons électroniques dans « Fiesta », à la fin de la vidéo on aperçoit le groupe en train d'interpréter la chanson avec des instruments traditionnels tels que guitares et batteries. Cette image renvoie à une notion d'authenticité assimilée à l'utilisation de « vrais » instruments ainsi qu'aux vieux imaginaires du rock comme musique de révolte et de contestation.



Fig. 18. Clip vidéo de « Fiesta (remix) », de Bomba Estéreo & Will Smith (2015)

Par rapport à la diversité des personnages du clip original, le remix adopte une approche résolument afrocentrée et collective, où la danse relève d'un spectacle soigneusement chorégraphié plutôt que d'une expression d'individualité. En outre, la bizarrerie extraterrestre de Li Saumet est ici abandonnée au profit d'une représentation féminine plus conventionnelle, basée sur la mise en avant du physique de la chanteuse, qui renoue avec les fantasmes dont font l'objet les femmes latino-américaines dans les médias occidentaux. Cette vision est soulignée davantage par les paroles en spanglish rappées par Will Smith, dont les premiers mots sont : « *Hola mamacita / go get me a birra* ». Le rappeur exprime par la suite son désir de trouver « une Sofia Vergara » (« *Trying to find me a Sofia Vergara* ») et se déclare amateur de la beauté des « anges colombiens habillés en vêtements de marque » (« *Angel Colombiana laced in designer* »). Clairement conçu comme un morceau *crossover* ciblant le marché nord-américain, et construit autour de l'imaginaire des personnages filmiques de Will Smith, le remix de « Fiesta » s'éloigne de l'énergie positive et de l'imaginaire spatial du clip original pour s'appuyer sur un scénario dystopique qui emprunte superficiellement les codes

esthétiques de l'afrofuturisme sans pour autant réaliser son potentiel subversif, notamment du fait de la persistance d'un regard masculin objectivant sur la femme latino-américaine.

Dans une démarche plus expérimentale, le clip de « Qoqeqa », du producteur péruvien homonyme, constitue une exploration de la flamboyante esthétique néo-andine de l'architecte bolivien autodidacte Freddy Mamani, figure de proue d'un style qui fait l'objet d'un véritable engouement au pays andin, notamment dans la ville d'El Alto, surplombant la capitale La Paz à plus de 4.000 mètres d'altitude. Ses bâtiments, très prisés par la nouvelle bourgeoisie aymara dont ils constituent le symbole de leur réussite sociale et économique (Barja 2019), se caractérisent par des façades et des intérieurs à l'ornementation spectaculaire, inspirés des couleurs des textiles andins et des motifs géométriques de la culture de Tihuanaco³⁰⁴, mais aussi de l'esthétique de la *pop-culture* asiatique. L'avènement de ce style, affranchi des canons architecturaux occidentaux, émergeant « à la périphérie d'une capitale, elle-même à la périphérie de la globalisation », a été analysé pour Benito Barja comme « le symptôme du basculement de la globalisation vers l'aire Pacifique, et notamment vers l'axe Asie du Sud-Est/Amérique Latine, à travers l'affirmation d'une capitalité post-occidentale » (Barja 2019).

Dans le vidéoclip, la dimension futuriste de cette architecture est mise en avant par la situation du bâtiment qui se trouve non pas dans une ville latino-américaine, mais au milieu d'un vaste paysage à l'apparence extraterrestre. Avec une approche plus descriptive que narrative, le clip met en scène deux jeunes femmes jumelles qui parcourent l'édifice en manipulant des dispositifs technologiques avancés. La beauté

³⁰⁴ Civilisation pré-inca qui a dominé la moitié sud des Andes centrales entre les V^e et XI^e siècles. En janvier 2006, avant de prêter serment devant le Congrès, le président bolivien Evo Morales a choisi les ruines monumentales du site de Tihuanaco, capitale de l'ancien empire, pour se faire introniser par des représentants indigènes lors d'une cérémonie traditionnelle réinventée.

énigmatique et métissée du mannequin surinamais Gia Bab, qui interprète ces personnages, semble l'incarnation de l'utopie de la race cosmique dont José Vasconcelos annonçait l'avènement, destinée à donner naissance à « une nouvelle civilisation de concorde, de prospérité et de spiritualité renouvée³⁰⁵ » (Fell 1989, p. 553) sur le sol latino-américain et dépassant ainsi les modèles épuisés de l'Ancien Monde.



Fig. 19. Clip vidéo de « *Qoqeqa* », de *QOQEQA* (2018)

La notion d'uchronie est au centre de toutes ces visions de futurs alternatifs. Dans sa volonté de changer le cours de l'histoire, l'uchronie permet ainsi d'envisager des développements alternatifs à partir d'un moment — souvent un événement symbolique — où l'histoire réelle et l'histoire uchronique divergent. En reprenant l'une des questions centrales de l'afrofuturisme, ces visions utopiques peuvent être considérées comme des tentatives d'imaginer ce que serait l'Amérique si le continent n'avait jamais été colonisé. Tel est en fait le point de divergence à la base du récit d'*Atomik Aztex*, le roman de fiction spéculative écrit par Sesshu Foster en 2005. Le livre dépeint un monde parallèle dans lequel les Aztèques règnent en maîtres, après avoir conquis les envahisseurs européens au XVI^e siècle, et sont devenus une grande puissance impérialiste grâce à une savante combinaison de technologie avancée, pouvoir totémique et sacrifices humains.

À rebours de l'attitude ambivalente du New Age envers la technologie, dans ces imaginations du futur celle-ci n'est pas considérée comme une menace pour les traditions

³⁰⁵ « una nueva civilización de concordia, prosperidad y espiritualidad renovada ».

ancestrales, mais au contraire comme un moyen de les préserver et de les réactualiser ; de ce fait, « ces spéculations cosmiques ont le pouvoir [...] de contribuer de façon majeure au projet de décolonisation des savoirs » (Steingo 2017). Chez ces artistes, comme nous l'avons vu, l'imagination du futur n'est nullement incompatible avec la récupération de formes indigènes de savoir et de voir déplacées par la modernité coloniale.

Comme le souligne McLeod, la fascination de l'afrofuturisme pour la science-fiction découle d'une « conscience diasporique noire [qui] cherche à retourner dans une patrie inaccessible » et qui voit dans l'espace la métaphore d'une « patrie utopique et imaginaire³⁰⁶ » (2003, p. 342). De la même manière, le caractère de plus en plus mondialisé et déterritorialisé de l'identité culturelle latino-américaine, ainsi que l'ampleur prise par cette diaspora au cours des dernières décennies, semble avoir contribué à accroître les espoirs de retrouver le continent perdu dans les étoiles. Si la *latinidad* est « un processus constant de narration transnationale, de recherche d'histoires pour les réunir sous [une] bannière commune », tel que l'affirme Ezequiel González, « l'avenir de l'Amérique latine est donc peut-être la conclusion naturelle de ces imaginaires partagés, dispersés dans un monde globalisé » (2020, p. 1) et pourtant rassemblés autour de l'utopie technologique et de la promesse de futurs alternatifs.

³⁰⁶ « Black diasporic consciousness seeks to return to an inaccessible homeland — in some sense, an imaginary utopian homeland that outer space metaphorically represents ».

Conclusion

La cumbia et le folklore digital sont parmi les phénomènes culturels les plus intéressants apparus en Amérique latine depuis le début du XXI^e siècle. Comme nous l'avons montré, ces musiques offrent un riche terrain d'expérimentation où se négocient les identités et se fabriquent des imaginaires collectifs, souvent portés par un élan utopique. La réactualisation des racines populaires et folkloriques par le biais de la musique électronique a ouvert la porte à de nouveaux modes d'engagement avec les traditions autochtones ainsi qu'à une réévaluation de leurs possibilités d'articuler des expressions de modernité. Dans ce contexte, le paradigme des modernités alternatives nous permet de penser ces musiques comme une réponse créative — à la fois locale et cosmopolite — aux enjeux de la globalisation, ainsi que comme une remise en cause de la vision ethnocentrique d'un continent, hélas, encore trop souvent considéré comme le lieu d'une modernité inachevée ou défailante.

Les vidéoclips constituent un extraordinaire moyen de construire des identités subversives, de produire de récits contre-hégémoniques et d'envisager d'autres mondes possibles. En ce sens, ces représentations audiovisuelles font appel aux pouvoirs de l'imagination dans sa « double capacité à se souvenir du passé et à désirer le futur » (Appadurai, 1996/2015, p. 34). En effet, l'un des aspects les plus remarquables de ces vidéoclips est la manière dont ils articulent différents rapports à la temporalité. Le projet de modernité alternative de ces musiciens semble animé par une revendication de manières de voir et de savoir déplacées par la pensée coloniale. À l'instar des personnages du clip de « Guarida », de Dengue Dengue Dengue, ces artistes sont des archéologues à la recherche de cultures et sagesses oubliées pour mieux éclairer l'avenir. Au temps linéaire et progressif de la modernité occidentale, qui se projette inexorablement vers

l'avant, ces musiques et ces images proposent une logique temporelle différente. Les trois esthétiques — baroque, New Age et futurisme— que nous avons identifiées comme prédominantes dans les vidéoclips de la cumbia et du folklore digital partagent, bien que par des voies différentes, ce désir de reconfiguration temporelle. Elles constituent des tentatives d'articuler des « récits d'une temporalité reconstruite³⁰⁷ » (García Canclini 2004, p. 20) qui ouvrent de nouvelles perspectives sur la culture latino-américaine et sur son rapport à la modernité.

Certes, nous avons probablement brossé un tableau excessivement optimiste du potentiel émancipateur de ces musiques. Il est vrai que la dépendance de ces artistes à l'égard des marchés occidentaux présente des enjeux considérables. Nous avons notamment mis en évidence les attentes d'altérité qui demeurent sur les plateformes transnationales et la tentation de l'exotisation. En outre, les déséquilibres de pouvoir et les dynamiques coloniales sont loin d'avoir disparu dans ces nouvelles musiques globales. Comme le rappelle Holger Lund :

Le souci de décoloniser la musique pop — entendu comme un détachement des structures coloniales de pouvoir, de pensée et de jugement relatives à la musique pop — est mis en avant principalement par des auteurs aux États-Unis et en Europe, où se trouvent les principaux centres de pouvoir et de décision, même pour le discours post- et décolonial³⁰⁸. (Lund 2019)

Malgré tout, cette recherche montre que des phénomènes comme la cumbia et le folklore digital participent à l'avènement d'un monde multipolaire où le modèle occidental ne serait pas la seule forme possible d'être moderne. En ce sens, il est prometteur de voir que certains de ces artistes commencent à être reconnus au-delà des

³⁰⁷ « narratives of a reconstructed temporality ».

³⁰⁸ « The concern to decolonize pop music – meant as a detachment from colonial structures of power, thought, and judgment relating to pop music – is pushed forward mainly by writers in the U.S. and Europe, where the crucial centers of power and decision-making are located, even for the post- and decolonial discourse ».

circuits restreints de la *world music* — que ce soit 1.0 ou 2.0 — et à être considérés tout simplement comme faisant de la pop, sans préfixes. Avec *La Papessa*, Lido Pimienta a remporté en 2017 le Prix de musique Polaris, qui récompense le meilleur album de l'année produit au Canada, sans considération pour le genre musical ou le succès commercial. Cette victoire a eu une portée symbolique considérable, puisque c'était la première fois que ce prestigieux prix a été décerné à un musicien hispanophone. Pimienta est l'un des exemples d'une nouvelle pop hybride qui devient trop grande pour le costume étriqué que l'industrie musicale imposait aux artistes latino-américains. Comme l'exprime l'artiste elle-même : « Je suis persuadée que nous avons la responsabilité de faire de la musique qui soit vraiment stimulante et qui casse tous les moules. Je ne veux pas rentrer dans ces petites catégories de “*Latinx*” [sic], “*global bass*” ou “*world music*³⁰⁹ » (Bryan 2016).

En revanche, dans le contexte culturel latino-américain, l'apparition de la cumbia et du folklore digital n'est pas tant le résultat d'une redécouverte que d'une réconciliation (Bartra 2020). Pendant longtemps, pour cette génération de jeunes urbains de classe moyenne, grandis avec MTV et les musiques anglo-saxonnes, le désir de modernité et de sophistication s'est traduit par l'adoption de codes sonores et visuels de genres internationaux comme le jazz, le rock, ou l'électronique (Madrid 2008, p. 80). Ainsi, son rapprochement tardif des rythmes autochtones va bien au-delà d'une simple démarche artistique : il est porteur d'une véritable réconciliation intergénérationnelle avec la musique de leurs parents et grands-parents et avec des manifestations culturelles qui les ont accompagnés tout au long de leur vie dans leurs milieux familiaux et sociaux. En réalignant ces sons traditionnels sur les codes musicaux et esthétiques de la musique électronique et en les inscrivant dans les circuits transnationaux, la musique qu'ils

³⁰⁹ « I really feel like we have a responsibility to make music that is really exciting and breaks all the molds. I don't want to fit into these little “Latinx”, “global bass”, “world music” categories ».

produisent ne s'adresse pas au même public que celle de ses aînés, mais permet tout de même d'ouvrir un espace d'articulation entre présent et passé ainsi que de tisser des liens parfois inattendus. Chez un bon nombre de ces artistes, nous constatons un intérêt presque ethnomusicologique à faire revivre l'œuvre de vieux musiciens quasiment oubliés, que ce soit à travers l'incorporation symbolique que permettent des pratiques comme le remix et le *sampling* ou par de véritables collaborations intergénérationnelles. Les imaginaires générés par ce type de rencontres se traduisent souvent par des esthétiques marquées par un équilibre subtil entre kitsch et nostalgie, ironie et sincérité. Ces stratégies d'hybridation permettent aux musiciens, aussi bien qu'à leurs auditeurs, de participer et de s'identifier à la modernité globale sans avoir à renoncer à leurs identités locales.

Comme Bruno Bartra le remarque, la dimension nostalgique de ces musiques est l'élément clé qui « permet de moderniser et de transformer le discours —la vision— des genres originaux dont ils s'inspirent pour s'adresser à des publics nouveaux et différents³¹⁰ » (Bartra 2020). Cette nostalgie ne doit pas être interprétée comme un simple désir de retour au passé. Comme Pickering & Keightley l'ont observé, si la nostalgie est « une réponse à l'expérience de la perte, endémique dans la modernité et la modernité tardive » (2006, p. 919), elle peut se manifester de plusieurs manières et ne saurait pas être réduite à une définition unique ou absolue :

Plutôt que de la rejeter en tant que concept, nous devrions peut-être la reconfigurer en termes de distinction entre le désir de retourner à un état antérieur ou à un passé idéalisé, et le désir non pas de retourner, mais de reconnaître des aspects du passé comme base de renouvellement et de satisfaction dans le futur. La nostalgie peut alors être considérée non seulement comme une recherche de sécurité ontologique dans le passé, mais aussi comme un moyen de s'orienter sur la route à suivre dans les incertitudes du présent. Cela ouvre une dimension positive à la nostalgie, associée au désir de s'engager dans la différence, dans l'aspiration et dans la critique, et à l'identification de modes de vie qui font défaut

³¹⁰ « permite modernizar y transformar el discurso — la visión — de los géneros originales en los cuales se inspiran, dirigiéndose a públicos nuevos y distintos ».

dans la modernité. La nostalgie peut être à la fois mélancolique et utopique³¹¹. (Pickering, Keightley 2006, p. 921)

Comme le montrent les auteurs, ces deux dimensions de la nostalgie ne constituent pas une dichotomie ; bien au contraire, il s'agit de deux aspects intimement liés et se renforçant mutuellement. Sous cet angle, les trois esthétiques principales que nous avons identifiées dans les vidéoclips de la cumbia et du folklore digital peuvent être appréhendées comme différentes manières d'articulation entre ces deux dimensions du sentiment nostalgique.

En ce qui concerne le baroque, si la récente récupération de ce paradigme esthétique en Amérique latine relève d'une volonté d'« inscrire le passé dans la dynamique du présent afin qu'une culture puisse affronter l'énigme de son avenir³¹² » (Chiampi 2000, p. 17), il n'est resté pas moins que cette expression est « la raison esthétique du deuil et de la mélancolie³¹³ » (p. 17). Plutôt que proposer un modèle d'altérité radicale, les mécanismes subversifs du baroque relèvent d'une stratégie subalterne, une manière particulière d'habiter la modernité et ses contradictions, de rendre vivable l'invivable (Echevarría, 2000). Dans sa démarche d'appropriation des formes hégémoniques, l'éthos baroque adopte une attitude de « dissimulation » qui consiste à « ne pas se soumettre ni se rebeller ou, à l'inverse, se soumettre et se rebeller en même temps³¹⁴ » (Echeverría 2000, p. 181). Tout comme l'attitude *camp* décrite par Susan Sontag, le baroque échappe à cette dichotomie en offrant une troisième alternative qui

³¹¹ « Rather than dismissing it as a concept, we should perhaps reconfigure it in terms of a distinction between the desire to return to an earlier state or idealized past, and the desire not to return but to recognize aspects of the past as the basis for renewal and satisfaction in the future. Nostalgia can then be seen as not only a search for ontological security in the past, but also as a means of taking one's bearings for the road ahead in the uncertainties of the present. This opens up a positive dimension in nostalgia, one associated with desire for engagement with difference, with aspiration and critique, and with the identification of ways of living lacking in modernity. Nostalgia can be both melancholic and utopian ».

³¹² « inscrib[ir] el pasado en la dinámica del presente para que una cultura enfrente el enigma de su futuro ».

³¹³ « la razón estética del duelo y la melancolía ».

³¹⁴ « no someterse ni tampoco rebelarse o, a la inversa, en someterse y rebelarse al mismo tiempo ».

aspire à transcender le quotidien par la voie d'une théâtralisation et d'une esthétisation systématique, « met[tant] “entre parenthèses” ou “en scène” la contradiction irréconciliable du monde moderne, afin de la surmonter (et de la supporter)³¹⁵ » (p. 213-214). C'est pourquoi, malgré la distance qui le sépare de la logique capitaliste occidentale, Bolívar Echevarría exprime ses doutes par rapport à la possibilité de fonder un véritable projet de modernité alternative latino-américaine sur le paradigme baroque :

Je crois que la modernité baroque, en tant que stratégie pour résister au capitalisme, a déjà fait son temps, a déjà existé, et qu'elle survit parmi nous avec des effets qui sont dans un certain sens très positifs, parce qu'ils allègent la vie, mais dans un autre sens extrêmement nocifs, parce qu'ils favorisent le conformisme. [Je crois] que la modernité alternative, en tant que « négation déterminée » qu'elle serait, aurait des nuances baroques si elle vient d'Amérique latine, mais tout en restant une modernité post-baroque, puisqu'elle serait post-capitaliste³¹⁶. (Cerbino, Figueroa 2003, p. 106)

Qu'en est-il des deux autres esthétiques ? Par rapport aux stratégies de négociation baroques, le New Age et le futurisme semblent offrir une réponse bien différente aux crises et contradictions de la modernité. Que ce soit par la voie mystique ou cosmique, le désir de transcendance qui sous-tend ces deux courants est symptomatique d'une tendance croissante à répondre à l'aliénation de la vie moderne par la quête de modes de vie alternatifs et d'états de conscience supérieurs (McLeod 2003, p. 353). Cependant, au cœur de la divergence entre ces deux courants se trouve à nouveau la différence d'approches de la temporalité. Malgré l'emprunt de quelques éléments des cosmovisions indigènes, le New Age repose essentiellement sur un « millénarisme optimiste » (Verlinde 2003, p. 354) qui prédit l'arrivée d'une nouvelle ère de paix et harmonie. En

³¹⁵ « pone “entre paréntesis” o “en escena” lo irreconciliable de la contradicción moderna del mundo, con el fin de superarlo (y soportarlo) ».]

³¹⁶ « Creo que la modernidad barroca, como estrategia para soportar el capitalismo, ya tuvo su tiempo, ya existió, y que pervive entre nosotros con efectos en un cierto sentido positivos, por aligeradores de la vida, pero en otro sumamente dañinos, por promotores del conformismo. Que la modernidad alternativa, como “negación determinada” que sería, tendría matices barrocos, si sale de la América Latina, pero siendo necesariamente una modernidad post-barroca, puesto que sería post-capitalista ».

même temps, son insistance sur la nécessité d'une transformation intérieure par des pratiques de reconnexion à soi et à la Terre, situées au croisement de la pensée écologique et des spiritualités alternatives (Chamel 2019) peut conduire à une réponse défensive. Cela se manifeste souvent par une réaction au rythme accéléré de la vie urbaine, par une attitude ambivalente à l'égard de la technologie et par une idéalisation du passé rural et prémoderne. Or, comme le rappelle Gerardo Mosquera, l'articulation d'une véritable esthétique émancipatrice et affranchie des modèles eurocentrés ne peut pas se fonder « sur le retour à la pureté, mais sur l'assomption de l'“impureté” postcoloniale³¹⁷ » (Mosquera 2010, p. 19), condition nécessaire et préalable, pour le critique d'art cubain, à toute entreprise de création d'une sensibilité artistique latino-américaine autonome.

Avec une approche moins nostalgique, et assumant fièrement sa condition hybride et postcoloniale, l'esthétique du futurisme semblerait être l'option la plus prometteuse et révolutionnaire pour envisager d'autres avenir possibles et pour explorer de nouvelles temporalités. Rappelons que nombre de ces visions, tout en se projetant vers le futur, ouvrent également « la possibilité circulaire de l'histoire, du temps et de l'avenir » (González 2020, p. 11). Cette notion offre une alternative radicale tant à la temporalité linéaire de la modernité occidentale qu'au millénarisme New Age, en renouant par ailleurs avec la conception cyclique du temps des grandes civilisations précolombiennes. Loin d'être une abstraction, cet aspect revêt une dimension quasi ontologique, comme l'illustre le roman spéculatif *Atomik Aztex* de Sesshu Foster, où les enjeux liés à la notion de temporalité sont au centre de la confrontation entre Aztèques et Européens :

Et dire qu'ils veulent nous imposer cette vision de la réalité au reste. C'est ça l'*insulte*. Une esthétique barbare et de pacotille basée sur une notion précaire et mécaniste de l'omniverse comme s'il était une montre suisse mise en mouvement par une sorte de

³¹⁷ « no consiste en volver a la pureza, sino en asumir la “impureza” colonial ».

Trinité [...]. Heureusement que nous, les Aztèques, croyons aux concepts circulaires du temps, aux conceptions cycliques de l'univers³¹⁸. (Foster 2005, p. 2-3)

Il n'est guère surprenant que les artistes de cumbia et le folklore numérique se soient tournés vers la musique électronique pour recréer l'expérience de ces temporalités alternatives. Nombreux styles électroniques ont un caractère cyclique intrinsèque qui privilégie la répétition et les effets de tension/résolution par rapport au développement mélodique ou harmonique (Girard 2013, p. 216-217). Les logiciels de musique tels que Fruity Loops, que ces musiciens ont utilisés pour produire leurs premiers morceaux, reposent également sur une logique temporelle cyclique, invitant l'utilisateur à « appréhender le monde non pas comme une symphonie du début à la fin, mais comme une prolifération de boucles³¹⁹ » (Clayton 2012). Au-delà de sa dimension esthétique, la pratique du *sampling* offre, de manière très concrète, « une sorte de voyage sonore dans le temps par la représentation et l'expérience simultanées du passé et du présent » (McLeod 2003, p. 345), ainsi qu'une forme d'intertextualité qui participe à la construction collective de la mémoire historique latino-américaine. Comme le remarque Tao Leigh Goffe, la démarche même du DJ repose sur la rupture et la manipulation temporelle, « attirant l'attention sur la fiction du temps en tant que construction culturellement déterminée, mesurée ou attribuée³²⁰ » (Goffe 2020). En défiant la notion de temps linéaire à travers la médiation technologique, ces musiciens ouvrent des espaces pour se réinscrire dans un récit — celui de la modernité et du progrès— dont ils ont été historiquement exclus.

³¹⁸ « To think that they want to foist that vision of Reality on the rest of us. That's the *insult*. Barbarik, cheap aesthetic based on flimsy Mechanistik notion of the omniverse as a Swiss watch set to ticking by some sort of Trinity [...] Luckily we Aztex believe in circular concepts of time, cyklikal konceptions of the universe ».

³¹⁹ « engaging the world not as a start-to-finish symphony but as a proliferation of loops ».

³²⁰ « DJing as form points attention to the fiction of time as a construct that is culturally determined and measured, or allotted ».

Pour Bruno Bartra, la cumbia et le folklore digital représentent la vision d'une utopie technologique latino-américaine, capable de générer des espaces de liberté et des symboles d'émancipation dans des régions dévastées pendant des décennies par des régimes autoritaires et des dictatures. Cette espace de communion, perçu comme exempt de violence et de corruption, constitue ainsi « un territoire métaphorique de paix, de solitude et d'harmonie³²¹ » (Bartra 2015, p. 99). Cela pourrait être la raison pour laquelle ces musiques résonnent particulièrement auprès de la diaspora latino-américaine. Bien évidemment, cela est dû en partie au fait que certains de ces musiciens vivent en dehors du continent : Lido Pimienta habite au Canada, La Yegros en France et Dengue Dengue sont basés à Berlin depuis des années. Pour d'autres artistes, la nostalgie de l'Amérique latine ressentie lors de leurs séjours à l'étranger a joué un rôle crucial dans la réconciliation avec une musique autochtone longtemps ignorée ou méprisée. En Espagne, la scène florissante qui s'est développée autour de collectifs comme Guacamayo Tropical, créé par deux DJs colombiens basés à Madrid, sert de point de rencontre entre un public local branché et la communauté d'immigrés latino-américains. Mais au-delà des contextes particuliers de réception, il existe un caractère diasporique intrinsèque à la cumbia et au folklore digital, dans la mesure où ils fragmentent et reconstituent des sons et des images de la culture latino-américaine pour créer de nouvelles identités hybrides. Ces genres permettent ainsi aux artistes et à leur public de trouver leur place dans une communauté imaginaire moderne et globale (Madrid 2008, p. 19). Cette conception ouverte de la notion de diaspora, telle que théorisée par Stuart Hall (1995) ou Paul Gilroy (1993), rompt également avec une notion linéaire de la diffusion des traditions culturelles. Comme ces auteurs l'ont souligné, la circulation transnationale des pratiques et des

³²¹ « a metaphoric territory of peace, solitude, and harmony ».

identités donne naissance à de nouveaux imaginaires collectifs qui rassemblent les aspirations de diverses communautés par-delà les frontières nationales.

Il est difficile de savoir comment la cumbia et le folklore digital, ainsi que leurs esthétiques, vont évoluer. Nous avons pu déjà constater le potentiel de *crossover* avec des groupes comme Bomba Estéreo — aujourd’hui signés chez le tout-puissant Sony Music Latin — ou Lido Pimienta, désormais de nouvelles figures de la pop globale. Des producteurs tels que Deltatron se sont tournés progressivement vers les musiques urbaines, devenant les architectes sonores et esthétiques de mouvements comme le *neoperreo*, une variante expérimentale, colorée et rebelle du reggaeton menée par de jeunes artistes féminines visant à bousculer les conventions du genre.

En tout état de cause, la plus grande contribution de la cumbia digitale et le folklore digital au paysage musical latino-américain est de proposer des formes inédites d’articulation entre tradition et modernité, local et global, terrestre et spirituel. Ouvertes à la fois à la réappropriation du passé et à l’imagination du futur, ces musiques constituent un véritable laboratoire de construction identitaire dans lequel les représentations et les imaginaires produits par les vidéoclips continueront à jouer un rôle crucial.

Bibliographie

- ACKERMANN, Julie, 2021. La musique ambient et New Age assure ma survie depuis que les concerts et clubs sont à l'arrêt. In : *Slate.fr* [en ligne]. 1 février 2021. [Consulté le 30 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.slate.fr/story/199737/musique-ambient-new-age-survie-concerts-clubs-fermeture>.
- ALABARCES, Pablo et SILBA, Malvina, 2014. « “Las manos de todos los negros, arriba” : Género, etnia y clase en la cumbia argentina ». In : *Cultura y representaciones sociales*. 2014. Vol. 8, n° 16, pp. 52-74.
- ALARCÓN, Cristian, 2008. La cumbia cool-ta. In : *Revista C*, 39. 2008.
- ALCARAZ, María Belén, 2014. “La cumbia villera hizo un doble quiebre de estética y discurso”. In : *Publicable* [en ligne]. 4 juillet 2014. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.diariopublicable.com/cultura/2577-la-cumbia-villera-hizo-un-doble-quiebre-de-estetica-y-discurso.html>.
- ALLOCHIS, Leandro, 2014. « De New York a Buenos Aires y del Hip Hop a la Cumbia Villera. El protagonismo de la imagen en los procesos de transculturación ». In : *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. 2014. Vol. 14, n° 48, pp. 23-35.
- ALPAINES, Enrique, 2018. La cumbia rebajada, un error que se convirtió en género musical. In : *Yorokobu* [en ligne]. 9 mai 2018. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.yorokobu.es/cumbia/>.
- ANDERSEN, Kurt, 2016. Jace Clayton, aka DJ/rupture, explains « world music 2.0 ». In : *PRI* [en ligne]. 5 septembre 2016. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.pri.org/stories/2016-09-05/jace-clayton-aka-djrupture-explains-world-music-20>.
- ANDERSON, Benedict, 1996. *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris : La Découverte (ouvrage original publié en 1983).
- ANDERSON, Chris, 2008. *The Long Tail: Why the Future of Business is Selling Less of More*. Nouv. éd. New York : Hachette.
- ANDERSON, Ian, 2000. World Music History. In : *fRoots Magazine* [en ligne]. mars 2000. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://frootsmag.com/world-music-history>.
- ANDRADE, Juan, 2015. Tren de las nubes. In : *Página 12* [en ligne]. 8 mars 2015. [Consulté le 6 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10442-2015-03-08.html>.
- ANTI-, 2019. About Lido Pimienta's No Pude. In : *ANTI-* [en ligne]. 2019. Disponible à l'adresse : <https://www.anti.com/releases/no-pude/>.
- ANZALDO, Val, 2015. Frikstailers te regala música tropical para extraterrestres. In : *Vice* [en ligne]. 18 mars 2015. [Consulté le 4 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.vice.com/es/article/jp994k/frikstailers-te-regala-musica-tropical-para-extraterrestres>.
- APPADURAI, Arjun, 1990. « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy ». In : *Theory, Culture & Society*. 1990. Vol. 7, n° 2, pp. 295-310. DOI 10.1177/026327690007002017.
- APPADURAI, Arjun, 2015. *Après le colonialisme: Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris : Payot & Rivages (ouvrage original publié en 1996).
- ARIAS, Santa, 2001. *Retórica, historia y polémica en el Nuevo Mundo. Bartolomé de Las Casas y la tradición intelectual renacentista*. Lanham (USA) : University Press of America.
- ASIAIN, Andrés et PUTERO, Lorena, 2013. La Conquista del Desierto. In : *Página 12* [en ligne]. 15 décembre 2013. [Consulté le 4 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/cash/17-7320-2013-12-15.html>.
- AUBERT, Laurent, 2001. *La musique de l'Autre: les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Genève : Georg.

- AUROI, Claude, 2008. « La contribution des migrants au développement local en Amérique latine ». In : *Annuaire suisse de politique de développement*. 2008. Vol. 27, n° 2, pp. 133-153. DOI 10.4000/aspd.195.
- AUSTERLITZ, Saul, 2011. I Want My MTV: The golden age of the iconic music channel. In : *The National* [en ligne]. 30 septembre 2011. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.thenationalnews.com/arts-culture/i-want-my-mtv-the-golden-age-of-the-iconic-music-channel-1.356107>.
- BAILÓN, Jaime, 2004. « La chicha no muere no se destruye, sólo se transforma ». In : *Íconos*. 2004. n° 18, pp. 53-62.
- BAKER, Geoffrey, 2015. « « Digital indigestion »: Cumbia, class and a post-digital ethos in Buenos Aires ». In : *Popular Music*. 2015. Vol. 34, n° 2, pp. 175-196.
- BALZANO, Cata, 2020. Carlos Vives Tells the Story of His Musical Roots Through New Album, Cumbiana. In : *Miami New Times* [en ligne]. 27 mai 2020. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.miaminewtimes.com/music/interview-with-carlos-vives-on-his-album-album-cumbiana-11640534>.
- BANKS, Jack, 1997. « MTV and the Globalization of Popular Culture ». In : *International Communication Gazette*. 1997. Vol. 59, n° 1, pp. 43-60. DOI 10.1177/0016549297059001004.
- BARAK, On, 2013. *On Time: Technology and Temporality in Modern Egypt*. Berkeley : University of California Press.
- BARBÈS RECORDS, [sans date]. Barbès Records. In : *Bandcamp* [en ligne]. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://barbes.bandcamp.com/>.
- BARJA, Benito, 2019. Capitalité post-occidentale: le style néo-andin dans la globalisation (discours identitaire et référents spectaculaires). In : *Penser la capitalité: des images aux imaginaires* [en ligne]. 28 janvier 2019. [Consulté le 20 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <https://capitalite.hypotheses.org/1063>.
- BARNAT, Ons, 2015. « Hybridité, authenticité et atteinte du succès international ; réflexion sur les processus de commercialisation de disques de world music ». In : *Revue Musicale OICRM*. 2015. Vol. 2, n° 2, pp. 133-153.
- BARRANQUE, Pierre-Ulysse, 2018. Kraftwerk, l'invention de la pop électronique et la contre-révolution néolibérale. In : *Esthétique et théorie sociale* [en ligne]. 1 octobre 2018. [Consulté le 8 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://estheosoc.hypotheses.org/324>.
- BARTRA, Bruno, 2015. « Digital cumbia and the Latin American technological utopia ». In : *Review*. 2015. Vol. 48, n° 1, pp. 95-99. DOI 10.1080/08905762.2015.1020676.
- BARTRA, Bruno, 2020. Nostalgia, tecnología y mestizaje en la música. In : *Letras Libres* [en ligne]. 1 août 2020. Disponible à l'adresse : <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/nostalgia-tecnologia-y-mestizaje-en-la-musica>.
- BASCH, Linda G, GLICK SCHILLER, Nina et SZANTON BLANC, Cristina, 1994. *Nations Unbound: Transnational projects, postcolonial predicaments, and deterritorialized nation-states*. London : Routledge.
- BASSET, Vincent, 2010. « Le tourisme mystique : entre quête de soi et initiation religieuse ». In : *RITA*. 2010. n° 3 [En ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.revue-rita.com/dossier-thema-49/le-tourisme-mystique-thema-138.html>.
- BASSET, Vincent, 2013. « Tourisme et chamanisme: Entre folklorisation et revitalisation culturelle ? ». In : *Téoros*. 2013. Vol. 32, n° 1, pp. 133-142. DOI 10.7202/1036662ar.
- BASSO-FOSSALI, Pierluigi, 2007. « Les seuils du kitsch : de la « logique du bazar » à la « rédemption (apparente) des guillemets » ». In : *Actes Sémiotiques* [en ligne]. 2007. [Consulté le 9 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3281>.
- BECKER, Marc, 2012. « The limits of indigenismo in Ecuador ». In : *Latin American Perspectives*. 2012. Vol. 39, n° 5, pp. 45-62. DOI 10.1177/0094582X12447273.
- BELHOSTE, Grégoire et CLAIR, Simon, 2019. Aux racines du reggaeton. In : *Society, III*. 2019. pp. 58-65.

- BENFIELD, Dalida María, FERRERA BALANQUET, Raúl Moarquech, GÓMEZ, Pedro Pablo, LOCKWARD, Alanna et ROJAS-SOTELO, Miguel, 2012. « Décolonialité et expérience esthétique : une approximation ». In : *Inter : art actuel*. 2012. n° 111, pp. 35-39.
- BENGOA, José, 2003. « Violence et émergence de l'indianité en Amérique ». In : *Ateliers*. 2003. n° 26, pp. 109-141. DOI <https://doi.org/10.4000/ateliers.8729>.
- BENNASSAR, Bartolomé, 2001. *Cortés : Le Conquérant de l'impossible*. Paris : Payot.
- BENNETT, Andy, 2004. « Consolidating the music scenes perspective ». In : *Poetics*. 2004. Vol. 32, n° 3-4, pp. 223-234. DOI 10.1016/j.poetic.2004.05.004.
- BENNETT, Andy et PETERSON, Richard A., 2004. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville : Vanderbilt University Press.
- BENOIT, Fabien, 2016. Musique : le sacre de la sono mondiale. In : *Usbek & Rica* [en ligne]. 4 août 2016. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://usbeketrica.com/fr/article/musique-le-sacre-de-la-sono-mondiale>.
- BENSIGNOR, François, 1999. « Musiques du monde ou « World Music », la revanche des « autres » ». In : *Hommes et Migrations*. 1999. n° 1221, pp. 56-68. DOI 10.3406/homig.1999.3384.
- BERNAND, Carmen, BOIDIN, Capucine et CAPDEVILA, Luc, 2008. « Éditorial ». In : *Clio*. 2008. n° 27 [En ligne]. DOI 10.4000/clio.7283.
- BERNAND, Carmen, CAPONE, Stefania, LENOIR, Frédéric et CHAMPION, Françoise, 2001. « Regards croisés sur le bricolage et le syncrétisme ». In : *Archives de sciences sociales des religions*. 2001. n° 114 [En ligne]. DOI 10.4000/assr.20727.
- BEYER, Theresa, 2018. La musique électro qui fait danser les jeunes desi en Inde. In : *RTS* [en ligne]. 13 mai 2018. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.rts.ch/info/culture/musiques/9563716-la-musique-electro-qui-fait-danser-les-jeunes-desi-en-inde.html>.
- BJÖRNBERG, Alf, 1994. « Structural relationships of music and images in music video ». In : *Popular Music*. 1994. Vol. 13, n° 1, pp. 51-74. DOI 10.1017/S026114300000684X.
- BLANCO ARBOLEDA, Darío, 2005. « La música de la Costa Atlántica colombiana. Transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica ». In : *Revista Colombiana de Antropología*. 2005. Vol. 41, pp. 171-203. DOI 10.22380/2539472x.1206.
- BLANCO ARBOLEDA, Darío, 2007. « Mundos de frontera. Colombianos en la línea noreste de México y Estados Unidos ». In : *Trayectorias*, 2007. Vol. IX, n° 25, pp. 89-105.
- BLANCO ARBOLEDA, Darío, 2012. « Los bailes sonideros: identidad y resistencia de los grupos populares mexicanos ante los embates de la modernidad ». In : EL PROYECTO SONIDERO (éd.), *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*. Ciudad de México : La Tumbona. pp. 53-73.
- BLANCO ARBOLEDA, Darío, 2018. *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica: Identidad y cultura continental*. Medellín : Universidad de Antioquia.
- BLANCO, Patricia, 2017. ¿De verdad 'Despacito' ha disparado un 45% el turismo en Puerto Rico? In : *El País* [en ligne]. 15 juillet 2017. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : https://elpais.com/elpais/2017/07/14/hechos/1500032806_707975.html.
- BOIDIN, Capucine, 2008. « Métissages et genre dans les Amériques : Des réflexions focalisées sur la sexualité ». In : *Clio*. 2008. n° 27 [En ligne]. DOI 10.4000/clio.7492.
- BOLÍVAR, Simón, 1966. *Doctrina del Libertador*. Caracas : Biblioteca Ayacucho.
- BONA, Dénétem Touam, 2005. « Les métamorphoses du marronnage ». In : *How languages are learned*. 2005. Vol. 2005/1, n° 16, pp. 36-48.
- BOON, Marcus, 2012. Music Appreciation: Global Bass. In : [en ligne]. 2 octobre 2012. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://boingboing.net/2012/10/02/music-appreciation-global-bas.html>.
- BORDWELL, David, 1985. *The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960*. New York : Columbia University Press.

- BOURDIEU, Pierre, 1979. *La distinction: Critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- BOURREAU, Marc et LABARTHE-PIOL, Benjamin, 2004. « Le peer to peer et la crise de l'industrie du disque : Une perspective historique ». In : *Reseaux*. 2004. Vol. 2004/3, n° 125, pp. 17-54.
- BRENNAN, Timothy, 2001. « World Music Does Not Exist ». In : *Discourse*. 2001. Vol. 23, n° 1, pp. 44-62. DOI 10.1353/dis.2001.0002.
- BRÉVILLE, Benoît, 2018. Immigration, un débat biaisé. In : *Le Monde diplomatique*. novembre 2018. pp. 1-16.
- BROWN GAMBOA, Miguel, 2006. Sidestepper, más colombiano. In : *El Tiempo* [en ligne]. 5 juin 2006. [Consulté le 6 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2057126>.
- BROWN, Jayna, 2010. « Buzz and Rumble: Global pop music and utopian impulse ». In : *Social Text*. 2010. Vol. 28, n° 1, pp. 125-146. DOI 10.1215/01642472-2009-063.
- BRYAN, Beverly, 2016. On Her New Album, Lido Pimienta Wants You to Know She's More Than a Latinx Pop Priestess. In : *Remezcla* [en ligne]. 17 novembre 2016. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://remezcla.com/features/music/lido-pimienta-la-papessa-interview/>.
- BUCH, Esteban, 2011. « El proyecto tango de Gotan Project ». In : *Revista Afuera*. 2011. Vol. VI, n° 10.
- BUCKLAND, Warren, 2018. « Les storyworlds non naturels et impossibles de Michel Gondry : la mise en abyme dans « Bachelorette » ». In : *Volume !* 2018. Vol. 14, n° 2, pp. 83-96. DOI 10.4000/volume.5689.
- BULACIO, Diego, 2017. Pre Zizek Club. In : *Cassette Blog* [en ligne]. 30 janvier 2017. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <http://cassetteblog.com/2017/01/escenas-pre-zizek-club-villa-diamante/>.
- BURKHALTER, Thomas, 2013. *Local music scenes and globalization: Transnational platforms in Beirut*. New York : Routledge.
- CALVO TARANCÓN, Sara, 2016. El reguetón le perrea al machismo. In : *Público* [en ligne]. 11 septembre 2016. [Consulté le 6 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.publico.es/sociedad/regueton-perrea-machismo.html>.
- CAMACHO, Felipe, 2019. Sonideros, les hauts-parleurs de l'Amérique latine. In : *France Culture* [en ligne]. 10 novembre 2019. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/lexperience/sonideros-les-hauts-parleurs-de-lamerique-latine>.
- CARBÓ RONDEROS, Guillermo, 2016. La Tambora, música y danza momposinas. In : *El Heraldo* [en ligne]. 31 janvier 2016. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://revistas.elheraldo.co/latitud/la-tambora-musica-y-danza-momposinas-136748>.
- CARMONA DÁVILA, Doralicia, [sans date]. 1940 Discurso del Presidente de la República en el Primer Congreso Indigenista Interamericano. In : *Memoria Política de México* [en ligne]. [Consulté le 4 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1940PCM.html>.
- CARPENTIER, Alejo, 2002. « Lo barroco y lo real maravilloso ». In : HERNANDEZ, Rafael et ROJAS, Rafael (éd.), *Ensayo cubano del siglo XX*. Ciudad de México : Fondo de Cultura Económica. pp. 333-356.
- CARRANZA, Mariano, 2012. *Bomba Estereo Talk Artistic Plurality and Multiculturalism - Suena Bien - Episode 2*. Noisey [vidéo en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=CbfzApfP0c>. 2012.
- CARRANZA, Mariano, 2013. *Making Music in the Third World with Dengue Dengue Dengue! - Suena Bien - Episode 3*. Noisey [vidéo en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=1F4hM7oRFyo>. 2013.
- CARRANZA, Mariano, 2014. *Making Digital Cumbia in Peru*. Thump [vidéo en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=6mZ3EY6-r2U>. 2014.
- CÉLESTINE, Audrey, 2010. « De la « menace portoricaine » aux mobilisations hispaniques : la trajectoire collective des Boricuas de New York ». In : *Revue française d'études américaines*.

2010. Vol. 2010/2, n° 124, pp. 103-120.
- CENTENERA, Mar, 2017. Argentina: Los habitantes en villas miseria de Buenos Aires se quintuplican en 26 años. In : *El País* [en ligne]. 26 octobre 2017. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : https://elpais.com/internacional/2017/10/26/argentina/1508985742_852129.html.
- CEPAL, 2008. *América Latina y el Caribe: migración internacional, derechos humanos y desarrollo*. Santiago de Chile : Organisation des Nations unies.
- CERBINO, Mauro et FIGUEROA, José Antonio, 2003. « Barroco y modernidad alternativa. Diálogo con Bolívar Echeverría ». In : *Íconos*. 2003. n° 17, pp. 102-113.
- CERQUERA BENJUMEA, Gustavo, 2013. *Amazonian visions: Animating ghosts*. Ontario : Ontario College of Art & Design University [Thèse de Master].
- CHAKRABARTY, Dipesh, 2000. *Provincializing Europe: Postcolonial thought and historical difference*. Princeton : Princeton University Press.
- CHAMEL, Jean, 2019. « Faire le deuil d'un monde qui meurt ». In : *Terrain*. 2019. n° 71, pp. 68-85. DOI 10.4000/terrain.18101.
- CHANTEPIE, Ghislain, 2019. Exclu : « Nigeria 70 », deux nouvelles pépites à découvrir. In : *Fip* [en ligne]. 11 mars 2019. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.fip.fr/musiques-du-monde/exclu-nigeria-70-deux-nouvelles-pepites-decouvrir-13913>.
- CHAPON, Benjamin, 2016. «Magnetismo»: La Yegros délocalise la nu cumbia en France. In : *20 Minutes* [en ligne]. 6 avril 2016. Disponible à l'adresse : <https://www.20minutes.fr/culture/1820767-20160406-magnetismo-yegros-delocalise-nu-cumbia-france>.
- CHAPUIS, Aurélien, 2020. Sous-estimé en France, Bad Bunny est numéro un dans le monde entier. In : *Konbini* [en ligne]. 4 décembre 2020. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.konbini.com/fr/musique/bad-bunny-numero-un-monde-sous-estime-france/>.
- CHATTERJEE, Partha, 1997. *Our Modernity*. Rotterdam : SEPHIS/CODESRIA.
- CHEKY, 2015. Nicola Cruz's "Colibria" Video is a Lush Portrait of an Andean Forest Goddess. In : *Remezcla* [en ligne]. 14 octobre 2015. [Consulté le 2 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://remezcla.com/releases/music/nicola-cruz-video-colibria/>.
- CHIAMPI, Irlemar, 1993. « La historia tejida por la imagen ». In : LEZAMA LIMA, José, *La expresión americana*. Ciudad de México : Fondo de Cultura Económica (ouvrage original publié en 1957).
- CHIAMPI, Irlemar, 2000. *Barroco y modernidad*. Ciudad de México : Fondo de Cultura Económica.
- CHION, Michel., 1990. *L'Audio-vision*. Paris : Nathan.
- CHIVALLON, Christine, 2019. « Décoder la diaspora de Stuart Hall. Historicité, performativité et performance d'un concept ». In : *Diasporas*. 2019. n° 34, pp. 111-127. DOI 10.4000/diasporas.4561.
- CHUSMA RECORDS, [sans date]. Cumbia bestial. In : *Chusma Records* [en ligne]. [Consulté le 6 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.chusmarecords.com/cumbia-bestial-various-artists>.
- CLARÍN.COM, 2016. ZZK Films: « Un viaje musical », el documental de La Yegros. In : *Clarín* [en ligne]. 26 février 2016. Disponible à l'adresse : https://www.clarin.com/espectaculos/si/viaje-musical-documental-Yegros_0_Ekw-dEOsg.html.
- CLAYTON, Jace, 2008. FADER 55: Cumbia Feature. In : *The Fader* [en ligne]. 30 juillet 2008. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.thefader.com/2008/07/30/fader-55-cumbia-feature>.
- CLAYTON, Jace, 2012. The Aztec imagery and digital soundworld of Mexican producer Javier Estrada. In : *Frieze* [en ligne]. 1 septembre 2012. [Consulté le 4 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.frieze.com/article/music-19>.
- CLAYTON, Jace, 2014. In the Studio: Chancha Via Circuito. In : *XLR8R* [en ligne]. 9 octobre 2014. [Consulté le 1 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://xlr8r.com/gear/in-the-studio-chancha>.

via-circuito/.

- CLAYTON, Jace, 2015. « L'héritage aztèque via FruityLoops : le paradis adolescent du Tribal Guarachero ». In : *Audimat*. 2015. Vol. 2015/1, n° 3, pp. 83-98. DOI 10.3917/audi.003.0083.
- CLAYTON, Jace, 2016. *Uproot: Travels in 21st-Century Music and Digital Culture*. New York, États-Unis : Farrar, Straus and Giroux.
- CLIFF, Aimee, 2015. The VMAs Have Historically Been Biased Against Black Artists. In : *The Fader* [en ligne]. 22 juillet 2015. Disponible à l'adresse : <https://www.thefader.com/2015/07/22/nicki-minaj-vma-race-problem>.
- COBO, Leila, 2017. VMAs' « Despacito » Snub Shows Media's Latin Blind Spot. In : *Billboard* [en ligne]. 21 août 2017. Disponible à l'adresse : <https://www.billboard.com/articles/columns/latin/7934291/despacito-vma-snub-media-latin-blind-spot>.
- COLECTIF ASCIDIACEA et DROUET, Camille, 2018. « Réflexions sur l'esthétique glitch et les arts numériques ». In : *Nonfiction* [en ligne]. 30 janvier 2018. Disponible à l'adresse : <https://www.nonfiction.fr/article-9205-reflexions-sur-lesthetique-glitch-et-les-arts-numeriques.htm>.
- COMPAGNON, Olivier, 2013. *L'adieu à l'Europe. L'Amérique latine et la Grande Guerre*. Paris : Fayard.
- CÓRDOVA AGUILAR, Hildegardo, 1990. « La ciudad de Lima: su evolución y desarrollo metropolitano ». In : *Revista Geográfica*. 1990. Vol. 110, pp. 231-265.
- CORTINA, Fernanda, 2020. Lido Pimienta explora las texturas de la identidad en Miss Colombia. In : *Forbes* [en ligne]. 14 juin 2020. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.forbes.com.mx/forbes-life/lido-pimienta-explora-las-texturas-de-la-identidad-en-miss-colombia/>.
- COSCARELLI, Joe, 2016. J Balvin quiere cambiar el centro de gravedad del pop global. In : *The New York Times en Español* [en ligne]. 7 juillet 2016. [Consulté le 4 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.nytimes.com/es/2016/07/07/j-balvin-quiere-cambiar-el-centro-de-gravedad-del-pop-global/>.
- CROWLEY, Frances G., 1972. *Domingo Faustino Sarmiento*. New York : Twayne.
- CRUZ KRONFLY, Fernando, 1998. *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*. Bogotá : Ariel.
- D'ALANÇON, François, 2000. Les américains et nous. In : *La Croix* [en ligne]. 7 novembre 2000. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.la-croix.com/Archives/2000-11-07/Les-americains-et-nous-_NP_-2000-11-07-120327.
- D'AMICO, Leonardo, 2013. « Cumbia music in Colombia ». In : FERNÁNDEZ L'HOESTE, H. et VILA, Pablo (éd.), *Cumbia! Scenes of a migrant Latin American music genre*. Durham (USA) : Duke University Press. pp. 29-48.
- D'ORS, Eugenio, 1993. *Lo Barroco*. Madrid : Tecnos (ouvrage original publié en 1935).
- DA LAGE, Émilie et DEBRUYNE, François, 2015. « Les refrains de la mondialisation ». In : *Reseaux*. 2015. Vol. 2015/4, n° 192, pp. 115-142. DOI 10.3917/res.192.0115.
- DE LAS CASAS, Bartolomé, 1956. *Historia de las Indias*. Caracas : Biblioteca Ayacucho (ouvrage original publié en 1552).
- DE SUTTER, Anne-Sophie, 2017. La cumbia digitale. In : *PointCulture* [en ligne]. 8 août 2017. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.pointculture.be/magazine/articles/focus/la-cumbia-digitale/>.
- DEL ÁGUILA, Mariano, 2007. La licuadora del baile. In : *Clarín* [en ligne]. 3 août 2007. [Consulté le 7 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.clarin.com/suplementos/si/2007/08/03/3-01470282.htm>.
- DEL RÍO, Federico, 2016. « Transformaciones estéticas, sociales y productivas de la cumbia argentina entre sus primeros desarrollos y la década de los 90 ». In : *Primer Congreso Internacional de*

- Música Popular: epistemología, didáctica y producción*. La Plata : Universidad Nacional de La Plata. 2016. pp. 193-210.
- DELCHAMBRE, Jean-Pierre, 2013. « Du jeu cadré à la potentialité créative : contribution à une socio-anthropologie du jeu comme modalité de l'existence ». In : *À quoi (vous) sert le (concept de) jeu ?* Cerisy-la-Salle : CCIC. 2013.
- DERY, Mark, 1994. « Black to the future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose ». In : DERY, Mark (éd.), *Flame wars: The discourse of cyberculture*. Durham (USA) : Duke University Press. pp. 179-222.
- DI CRISTINO, Yves, 2017. La Berbenautika émergée des Caribéens Systema Solar. In : *leMultimedia.info* [en ligne]. 20 juillet 2017. [Consulté le 6 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://lemultimedia.info/2017/07/20/la-berbenautika-emergee-des-caribeens-systema-solar/>.
- DIAS, Nélia, 2000. « Que signifie mettre en exposition ? ». In : *Terrain*. 2000. n° 34, pp. 159-164. DOI 10.4000/terrain.1030.
- DONALDSON, Maggy, 2019. La musique latine explose aux États-Unis. In : *Le Soleil* [en ligne]. 20 avril 2019. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.lesoleil.com/arts/musique/la-musique-latine-explose-aux-etats-unis-bel7e63583298af84e822297a955c6e1>.
- DORDOR, Francis, 2014. Meridian Brothers : rencontre avec Eblis Alvarez, le hobo de Bogota. In : *Les Inrockuptibles* [en ligne]. 23 juillet 2014. [Consulté le 4 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.lesinrocks.com/musique/meridian-brothers-salvadora-robot-137268-23-07-2014/>.
- DORÉ, Emilie et SANDOVAL, Carmen María, 2008. « Le racisme à la péruvienne : contradictions et ambiguïté de la notion de cholo ». In : *L'Ordinaire des Amériques*. 2008. n° 211, pp. 209-224. DOI 10.4000/ora.2599.
- DUSSEL, Enrique, 1992. *1492 : L'occultation de l'autre*. Paris : Les Éditions Ouvrières.
- DUVERGER, Christian, 2001. *Cortés*. Paris : Fayard.
- ECHEVERRÍA, Bolívar, 2000. *La modernidad de lo barroco*. 2e éd. Ciudad de México : Ediciones Era.
- ECKSTEIN, Susan Eva, 2003. *Back from the Future: Cuba under Castro*. 2e éd. New York : Routledge.
- EDMOND, Maura, 2014. « Here we go again: Music videos after YouTube ». In : *Television and New Media*. 2014. Vol. 15, n° 4, pp. 305-320. DOI 10.1177/1527476412465901.
- EHRlich, Luke, 1982. « X-Ray Music: The Volatile History of Dub ». In : DAVIS, Stephen et SIMON, Peter (éd.), *Reggae International*. London : Thames and Hudson. pp. 105-109.
- ELLIOTT, John H., 2004. « Mundos parecidos, mundos distintos ». In : *Mélanges de la Casa de Velázquez*. 2004. Vol. 34, n° 1, pp. 293-311. DOI 10.4000/mcv.1212.
- ERLMANN, Veit, 1996. « The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s ». In : *Public Culture*. 1996. n° 8, pp. 467-487.
- ESCUTIA, Joan, 2016. Deltatrón: Productor y cabecilla del sello más cool de Perú. In : *Vice* [en ligne]. 27 janvier 2016. [Consulté le 13 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.vice.com/es/article/xy3mjd/deltatron-productor-y-cabecilla-del-sello-mas-cool-de-peru>.
- FAVRE, Henri, 1961. « La question indienne au Mexique ». In : *Politique étrangère*. 1961. Vol. 26, n° 5-6, pp. 437-459. DOI 10.3406/polit.1961.6155.
- FAVRE, Henri, 2009. *Le mouvement indigéniste en Amérique latine*. Paris : L'Harmattan.
- FEINMANN, José Pablo, 2010. *Filosofía aquí y ahora / Sarmiento en Chile*. Encuentro [vidéo en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8011/143?temporada=3>. 2010.
- FELD, Steven, 1988. Notes on World Beat. In : *Public Culture*. 1988. Vol. 1, n° 1, pp. 31-37. DOI 10.1215/08992363-1-1-31.
- FELD, Steven, 1995. « From Schizophonia to Schismogenesis: The Discourses and Practices of World Music and World Beat ». In : MARCUS, George E. et MYERS, Fred. R. (éd.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley : University of California Press. pp. 96-126.

- FELL, Claude, 1989. *José Vasconcelos : los años del águila, 1920-1925*. Ciudad de México : UNAM.
- FERNÁNDEZ, Alejandro, 2017. « La ley argentina de inmigración de 1876 y su contexto histórico ». In : *Almanack*. 2017. n° 17, pp. 51-85. DOI 10.1590/2236-463320171705.
- FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor, 2005. « Del vallenato propio y ajeno: hacia una reconfiguración del imaginario colombiano y mexicano ». In : *Revista de Estudios Colombianos*. 2005. n° 27-28, pp. 73-77.
- FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor, 2010. « De música y colombianidades: en torno a una historia de la cumbia, la parrandera ». In : SEMÁN, Pablo et VILA, Pablo (éd.), *Cumbia: Raza, nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires : Gorla. pp. 141-168.
- FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor, 2011. « Todas las cumbias, la cumbia: La latinoamerización de un género tropical. In : SEMÁN, Pablo et VILA, Pablo (éd.), *Cumbia: Raza, nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires : Gorla. pp. 169-210.
- FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor, 2014. « On Whitening and Other Disaffections: The Impact of Tropicop on Colombia's Music Scene ». In : VILA, Pablo (éd.), *Music and Youth Culture in Latin America: Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires*. Oxford : Oxford University Press. pp. 157-173.
- FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor et VILA, Pablo (éd.), 2013. *Cumbia! Scenes of a migrant Latin American music genre*. Durham (USA) : Duke University Press.
- FONTANA, Jean-Baptiste, 2011. Rencontre avec Gotan Project. In : *Fréquence Sud* [en ligne]. 29 juin 2011. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.frequence-sud.fr/art-9517-rencontre_avec_gotan_project_marseille.html.
- FOSTER, Sesshu, 2005. *Atomik Aztex*. San Francisco : City Lights.
- FOUCHÉ, Fanny, 2019. « Le sacré affleure-t-il aussi au musée ? ». In : *ICOFOM Study Series*. 2019. Vol. 47, n° 1-2, pp. 105-121. DOI <https://doi.org/10.4000/iss.1570>.
- FRASER DELGADO, Celeste, 2002. Yo quiero mi MTV. In : *Miami New Times* [en ligne]. 24 octobre 2002. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.miaminewtimes.com/music/yo-quiero-mi-mtv-6349527>.
- FRIEDMAN, Thomas, 2016. *The World is Flat: The Globalized World in the Twenty-first Century*. London : Penguin Books.
- FRITH, Simon, 1988. *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. New York : Pantheon.
- FRITZ, Jason Thomas, 2012. Postcards from Tijuana: Birth of Ruidosón, Mariá y José's Chillwave Cumbia. In : *KCET* [en ligne]. 1 juillet 2012. [Consulté le 6 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.kcet.org/shows/artbound/postcards-from-tijuana-birth-of-ruidoson-maria-y-joses-chillwave-cumbia>.
- FUENTES, Carlos, 2000. Hernán Cortés. In : *Nexos* [en ligne]. 1 janvier 2000. Disponible à l'adresse : <https://www.nexos.com.mx/?p=9523>.
- FUENTES, Carlos, 2012. Salut à Carlos Fuentes IV. In : *La Règle du jeu* [en ligne]. 5 juin 2012. [Consulté le 10 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <https://laregledujeu.org/2012/06/05/10093/salut-a-carlos-fuentes-iv/>.
- FUKUYAMA, Francis, 1992. *The End of History and the Last Man*. New York : Free Press.
- GABAY, Clive, 2014. Afropolitanism and Afrofuturism: two cosmologies of African presence and future. In : *Colonial Interregnums* [en ligne]. 7 septembre 2014. [Consulté le 20 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <https://colonialinterregnums.wordpress.com/2014/08/07/afropolitanism-and-afrofuturism-two-cosmologies-of-african-presence-and-future/>.
- GAETE, Pamela, 2016. ZZK Films: La nueva rama de ZZK Records presenta crowdfunding. In : *Imesur* [en ligne]. 24 novembre 2016. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.encuentroimesur.cl/post/zzk-films-la-nueva-rama-de-zzk-records-presenta-crowdfunding>.
- GALEANO, Mario, 2015. Guacharaca Calling. In : *Vice* [en ligne]. 22 avril 2015. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse :

- <https://www.vice.com/es/article/kwvjxz/guacharaca-calling-5847869d448792029e255843>.
- GALINIER, Jacques et MOLINIÉ, Antoinette, 2006. *Les Néo-Indiens : Une religion du IIIe millénaire*. Paris : Odile Jacob.
- GAONKAR, Dilip Parameshwar, 2001. « On alternative modernities ». In : GAONKAR, Dilip Parameshwar (éd.), *Alternative modernities*. Durham (USA) : Duke University Press. pp. 1-23.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico : Grijalbo.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 2000. « Cultures hybrides et stratégies communicationnelles ». In : *Hermes*. 2000. n° 28, pp. 71-81. DOI 10.4267/2042/14805.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 2002. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires : Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 2004. « Aesthetic moments of Latin Americanism ». In : *Radical History Review*. 2004. n° 89, pp. 13-24. DOI 10.1215/01636545-2004-89-13.
- GARVICH, Javier, 2007. « El carácter chicha en la cultura peruana contemporánea: ¿Literatura de la miseria o miseria de la literatura? ». In : *Revista Peruana de Literatura*. 2007. Vol. 6, pp. 60-64.
- GAUDIN, Antoine, 2015. « Le vidéoclip, un art populaire intermédial à l'ère numérique : enjeux épistémologiques ». In : *MEI (Médiation et Information)*. 2015. Vol. 39, pp. 167-177.
- GAZIO, M. Laureen, 2014. La Yegros: cumbia salvaje y electrónica. In : *KIKI* [en ligne]. 19 février 2014. [Consulté le 6 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://lifestylekiki.wordpress.com/2014/02/19/la-yegros-cumbia-salvaje-y-electronica/>.
- GÉRALD, Laïma A., 2020. Lido Pimienta : femme de feu, femme de fleurs. In : *Urbania* [en ligne]. 30 septembre 2020. [Consulté le 1 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://urbania.ca/article/lido-pimienta-femme-de-feu-femme-de-fleurs>.
- GERBI, Antonello, 1982. *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*. Ciudad de México : Fondo de Cultura Económica (ouvrage original publié en 1955).
- GERBIER, Laurent, 2014. « Une féconde impureté. Notes sur l'hybridation ». In : GERBIER, Laurent (éd.), *Hybridations : les rencontres du texte et de l'image*. Tours : Presses Universitaires François-Rabelais. pp. 9-25.
- GIDDENS, Anthony, 1991. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge : Polity Press.
- GILROY, Paul, 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London : Verso.
- GINESTA, Victor, 2015. Cumbia caliente: Encuentros cercanos con los hipnóticos Meridian Brothers. In : *El Estado Mental* [en ligne]. 19 avril 2015. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://elestadomental.com/diario/cumbia-caliente>.
- GIRARD, Johan, 2013. « Entendre ces musiques que l'on dit « électroniques » ». In : *Volume !* 2013. Vol. 10, n° 1, pp. 213-225. DOI 10.4000/volume.3611.
- GIROUX, Henry A., 1994. « Consuming Social Change: The United Colors of Benetton ». In : *Cultural Critique*. 1994. n° 26, pp. 5-32. DOI 10.4324/9780203873250-7.
- GLAD, Vincent, 2015. Le meilleur DJ du monde est une escroquerie artistique. In : *Slate.fr* [en ligne]. 23 octobre 2015. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.slate.fr/story/108613/meilleur-dj-du-monde>.
- GOFFE, Tao Leigh, 2020. The DJ is a time machine. In : *Public Books* [en ligne]. 29 octobre 2020. Disponible à l'adresse : <https://www.publicbooks.org/the-dj-is-a-time-machine/>.
- GÓMEZ-MULLER, Alfredo, 1993. « Avant-propos ». In : GÓMEZ-MULLER, Alfredo (éd.), *Penser la rencontre de deux mondes*. Paris : Presses Universitaires de France. pp. 7-9.
- GOMEZ, François-Xavier, 2010. Groove colombien, le plein d'excitants. In : *Libération* [en ligne]. 16 juillet 2010. [Consulté le 6 mai 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.liberation.fr/musique/2010/07/16/groove-colombien-le-plein-d-excitants_666428/.
- GÓMEZ GÓMEZ, Nathaly, 2015. *Invenções de la colombianidad: Nueva Música Colombiana*.

Bogotá : Pontificia Universidad Javeriana [Thèse de Master].

- GÓMEZ OSPINA, Nicolás, 2020a. "Cada vez que vuelvo a Colombia siento que soy más extraña": Lido Pimienta. In : *Cartel Urbano* [en ligne]. 17 avril 2020. [Consulté le 4 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://cartelurbano.com/creadorescriollos/cada-vez-que-vuelvo-colombia-siento-que-soy-mas-extraña-lido-pimienta>.
- GÓMEZ OSPINA, Nicolás, 2020b. El modo In-Correcto de hacer las cosas: cinco años del colectivo bogotano. In : *Cartel Urbano* [en ligne]. 18 décembre 2020. [Consulté le 3 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://cartelurbano.com/creadorescriollos/el-modo-in-correcto-de-hacer-las-cosas-cinco-anos-del-colectivo-bogotano>.
- GÓMEZ, Patricio, 2009. Cumbia y fuera. In : *Clarín* [en ligne]. 7 juillet 2009. [Consulté le 6 mai 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.clarin.com/espectaculos/cumbia_0_SkSzIUKA6Ke.html.
- GÓMEZ, Pedro Pablo et MIGNOLO, Walter, 2012. *Estéticas decoloniales*. Bogotá : Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- GONZÁLEZ, Ezequiel N., 2020. « À travers nos yeux : Santiago Reyes, la futurité Latinx et la performance contre-visuelle ». In : *Crisol*. 2020. n° 11, pp. 1-17.
- GONZÁLEZ REYNOSO, Alfredo, 2014. *Nación ruidosón: Incorporación estética del imaginario nacional*. Tijuana : El Colegio de la Frontera Norte [Thèse de Master].
- GOODWIN, Andrew, 1987. « Music video in the (post) modern world ». In : *Screen*. 1987. Vol. 28, n° 3, pp. 36-55. DOI <https://doi.org/10.1093/screen/28.3.36>.
- GOODWIN, Andrew, 1992. *Dancing in the distraction factory. Music television and popular culture*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- GORDON, Ellen, 2017. Systema Solar's Juan Carlos Pellegrino on Their Latest Album « Rumbo a Tierra ». In : *Sounds and Colors* [en ligne]. 26 janvier 2017. [Consulté le 6 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://soundsandcolours.com/articles/colombia/interview-systema-solars-juan-carlos-pellegrino-on-their-latest-album-rumbo-a-tierra-35151/>.
- GRUZINSKI, Serge et BERNAND, Carmen, 1993. *Histoire du Nouveau Monde. Tome 2: Les métissages (1550-1640)*. Paris : Fayard.
- GUTIÉRREZ AZOPARDO, Ildefonso, 1987. « El comercio y mercado de negros esclavos en Cartagena de Indias (1533-1850) ». In : *Quinto centenario*. 1987. Vol. 12, pp. 187-210.
- GUTIÉRREZ, Carlos, 2003. « Hegel y Humboldt: Dos visiones antiéticas y contemporáneas de América ». In : *Diálogos*. 2003. Vol. 38, n° 81, pp. 241-258.
- HABERMAS, Jürgen, 1981. « La modernité : un projet inachevé ». In : *Critique*. 1981. Vol. 413, pp. 950-967.
- HALL, Stuart, 1995. « New Cultures for Old? ». In : MASSEY, Doreen et JESS, Pat (éd.), *A place in the world: Places, cultures and globalization*. New York : Oxford University Press. pp. 175-213.
- HALL, Stuart, 1997. « Old and new identities, old and new ethnicities ». In : KING, Anthony D. (éd.), *Culture, globalization and the world-system: Contemporary conditions for the representations of identity*. Minneapolis : University of Minnesota Press. pp. 41-68.
- HAMM, Charles, 1989. Graceland revisited. In : *Popular Music*. 11 octobre 1989. Vol. 8, n° 3, pp. 299-304. DOI [10.1017/S0261143000003585](https://doi.org/10.1017/S0261143000003585).
- HANCOCK, Claire, 2001. « "L'Empire contre-attaque" : la géographie postcoloniale des pays anglophones ». In : STASZA, J.-F., COLLIGNON, B., CHIVALLON, C., DEBARBIEUX, B., GÉNEAU DE LAMARLIÈRE, I. et HANCOCK, C. (éd.), *Géographies anglo-saxonnes : tendances contemporaines*. Paris : Belin. pp. 95-115.
- HANKE, Robert, 1998. « Yo quiero mi MTV! » Making music television for Latin America. In : SWISS, Thomas, SLOOP, John et HERMAN, Andrew (éd.), *Mapping the beat : Popular music and contemporary theory*. Malden (USA) : Blackwell. pp. 219-245.
- HARARI, Yuval Noah, 2015. *Sapiens: Une brève histoire de l'humanité*. 2015. Paris : Albin Michel.
- HASENBALG, Carlos, 1997. « Entre le mythe et les faits : racisme et relations raciales au Brésil ». In : *Journal des africanistes*. 1997. Vol. 67, n° 1, pp. 27-45. DOI [10.3406/jafr.1997.1119](https://doi.org/10.3406/jafr.1997.1119).

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 1965. *La Raison dans l'histoire. Introduction à la philosophie de l'histoire*. Paris : Plon (ouvrage original publié en 1837).
- HERNÁNDEZ-NIETO, Rosana, GUTIÉRREZ, Marcus C. et MORENO-FERNÁNDEZ, Francisco (dir.), 2017. « Mapa hispano de los Estados Unidos 2017 ». In : *Informes del Observatorio / Observatorio Reports*. 2017. n° 35. DOI 10.15427/or035-11/2017sp.
- HERNANDEZ-REGUANT, Ariana, 2012. « World Music Producers and the Cuban Frontier ». In : WHITE, Bob W. (éd.), *Music and Globalization: Critical Encounters*. Bloomington : Indiana University Press. pp. 11-134.
- HERNÁNDEZ, Abel, 2014. La nueva internacional latina, digital y oceánica. In : *El Cultural* [en ligne]. 10 octobre 2014. [Consulté le 1 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://elcultural.com/la-nueva-internacional-latino-digital-y-oceanica>.
- HOLZBACH, Ariane Diniz, 2017. « A categoria Video of the Year do VMA como construtora das convenções do videoclipe ». In : *Revista Famecos*. 2017. Vol. 24, n° 1 [En ligne]. DOI 10.15448/1980-3729.2017.1.24311.
- HURTADO SUÁREZ, Wilfredo, 1997. « La música y los jóvenes de hoy: los hijos de la chicha ». In : BALBI, Carmen Rosa (éd.), *Lima: aspiraciones, reconocimiento y ciudadanía en los noventa*. Lima : Ponticia Universidad Católica de Perú. pp. 85-106.
- HYLTON, Forrest, 2015. « Le relooking de Medellín ». In : *Agone*. 2015. Vol. 2015/2, n° 57, pp. 115-142. DOI 10.3917/agone.057.0115.
- IACOBINI DE FAZIO, Megan, 2017. The New Wave of East African Sound. In : *Bandcamp Daily* [en ligne]. 3 avril 2017. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : https://daily.bandcamp.com/scene-report/east-african-wave-feature?utm_source=footer.
- IFPI, 2020. *Global Music Report 2020: The Industry in 2019*. International Federation of the Phonographic & Industry [en ligne]: <https://www.ifpi.org/ifpi-issues-annual-global-music-report/>.
- IRIGOYEN, Pedro, 2015. Chancha Vía Circuito: Electrofolclore chamánico. In : *Clarín* [en ligne]. 15 octobre 2015. [Consulté le 4 mai 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.clarin.com/musica/chancha_via_circuito-tremor-amansara-breaking_bad-miriam_garcia_0_SJlh9ZYwmg.html.
- IRISARRI, Victoria, 2006. « Mezcla, trama social y formación de nuevas prácticas musicales en Buenos Aires ». In : GALLO, Guadalupe et SEMÁN, Pablo (éd.), *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires : EPC-Gorla. pp. 192-251.
- IRISARRI, Victoria et VIOTTI, Nicolás, 2020. « ¿Más allá de la distinción? La reproducción de diferencias sociales y los regímenes de objetos-personas ». In : *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*. 2020. n° 88, pp. 207-223. DOI 10.18682/cdc.vi88.3809.
- JAMESON, Fredric, 2011. *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris : Beaux-Arts de Paris (ouvrage original publié en 1991).
- JANOTTI JUNIOR, Jeder, 2012. « Will Straw and the importance of music scenes in music and communication studies ». In : *E-compós*. 2012. Vol. 15, n° 2, pp. 1-9.
- JIMÉNEZ-FLORES, Salvador, [sans date]. Artist statement/Declaración de artista. In : *Salvador Jiménez-Flores* [en ligne]. [Consulté le 18 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.salvadorjimenezflores.com/artist-statement>.
- JIMÉNEZ, Claudia, 2015. Hablamos con Deltatron sobre vandalismo, fiestas y tropical bass. In : *Vice* [en ligne]. 13 juillet 2015. [Consulté le 6 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.vice.com/es/article/3dwj5n/hablamos-con-deltatron-sobre-vandalismo-fiestas-y-tropical-bass>.
- JOHNSON, Catalina Maria, 2017. Meridian Brothers: The Musical Madcaps Of The Tropical Baroque. In : *NPR* [en ligne]. 31 août 2017. [Consulté le 2 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.npr.org/sections/latino/2017/08/31/545284499/meridian-brothers-the-musical-madcaps-of-the-tropical-baroque>.
- KAISER, Marc et SPANU, Michael, 2018. « "On n'écoute que des clips !" Penser la mise en tension médiatique de la musique à l'image ». In : *Volume !* 2018. Vol. 14, n° 2, pp. 7-20.

DOI 10.4000/volume.5658.

- KANE, Oumar, 2011. « Communication, culture et changement : éléments pour une épistémologie en communication en contexte d'altérité culturelle ». In : AGBLOBI, Christian et HSAB, Gaby (éd.), *Communication internationale et communication interculturelle: Regards épistémologiques et espaces de pratique*. S.l. : Presses de l'Université du Québec. pp. 27-44.
- KAPLAN, E. A., 1987. *Rocking around the clock: Music television, postmodernism, and consumer culture*. London : Routledge.
- KAUP, Monica, 2006. « Neobaroque: Latin America's alternative modernity ». In : *Comparative Literature*. 2006. Vol. 58, n° 2, pp. 128-152.
- KEAZOR, Henry, 2018. « Portable Music Videos? Music Video Aesthetics for Handheld Devices ». In : *Volume !* 2018. Vol. 14, n° 2, pp. 201-210. DOI 10.4000/volume.5594.
- KEXP, 2015. *Lulacruza - Full Performance (Live on KEXP)*. KEXP [vidéo en ligne]. https://www.youtube.com/watch?v=V__PHRjGwNg. 2015.
- KING, Andrew, 2020. Lido Pimienta: The Creative Cool of Miss Colombia. In : *Canadian Musician* [en ligne]. 13 mars 2020. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://indepth.canadianmusician.com/lido-pimienta-miss-columbia/>.
- KRADOLFER, Sabine, 2008. « Les autochtones invisibles ou comment l'Argentine s'est « blanchie » ». In : *Les Cahiers ALHIM*. 2008. n° 16 [En ligne]. DOI <https://doi.org/10.4000/alhim.3028>.
- LA ROTTA, Santiago, 2016. Latinoamérica es la región de YouTube que más crece en el mundo. Entérese por qué. In : *El Espectador* [en ligne]. 31 août 2016. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.elespectador.com/tecnologia/latinoamerica-region-de-youtube-mas-crece-elmundo-ente-articulo-652197>.
- LA SIRÈNE, 2015. La Yegros + Hugo Mendez DJ set. In : *La Sirène* [en ligne]. 2015. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://la-sirene.fr/la-yegros-hugo-mendez-dj-set/>.
- LABARRIÈRE, Pierre-Jean, 1993. « Hegel et l'Amérique ». In : GÓMEZ-MULLER, Alfredo (éd.), *Penser la rencontre de deux mondes*. Paris : Presses Universitaires de France. pp. 11-33.
- LABESSE, Patrick, 2014. Systema Solar, cyclone sonore colombien de l'été. In : *Le Monde* [en ligne]. 11 juillet 2014. [Consulté le 6 mai 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/07/11/systema-solar-cyclone-sonore-colombien-de-l-ete_4455343_3246.html.
- LABORIE, Jean-claude, 2012. « Le baroque en Amérique : une esthétique à l'épreuve du transfert culturel ». In : *Malice*. 2012. n° 3 [En ligne]. Disponible à l'adresse : <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/baroque-en-amerique-esthetique-a-lepreuve-transfert-culturel>.
- LACHMAN, Gary, 2017. *El conocimiento perdido de la imaginación*. Vilaür (ESP) : Atalanta.
- LAGARRIGUE, Thomas, 2014. *Lexique des esthétiques musicales*. Rennes : Association Trans Musicales [en ligne]. <https://en.calameo.com/read/0018456853d54f7b79518>.
- LAROCHE, Sophie, 2020. Bad Bunny, l'icône de la trap latine qui redéfinit les codes de la musique populaire. In : *Slate.fr* [en ligne]. 11 juin 2020. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.slate.fr/story/191286/musique-bad-bunny-trap-reggaeton-succes-amerique-latine-international>.
- LASH, Scott, 1990. *Sociology of Postmodernism*. London : Routledge.
- LE MONDE, 1989. Le périple du gringo David Byrne à la découverte de la musique latino-américaine. In : *Le Monde* [en ligne]. 28 novembre 1989. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/archives/article/1989/11/28/le-periple-du-gringo-david-byrne-a-la-decouverte-de-la-musique-latino-america_4131758_1819218.html.
- LE MONDE AVEC AFP, 2019. Le président mexicain exige des excuses du roi d'Espagne et du pape pour les « abus » durant la conquête. In : *Le Monde* [en ligne]. 25 mars 2019. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/international/article/2019/03/25/le-roi-mexicain-exige-des-excuses-au-roi-d-espagne-et-au-pape-pour-les-abus-durant-la-conquete_5441184_3210.html.

- LEE, Denny, 2008. Trendsetters of the world, Unite (in Buenos Aires). In : *The New York Times* [en ligne]. 18 mars 2008. [Consulté le 6 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.nytimes.com/2008/03/18/travel/18iht-trargent20.11222372.html>.
- LEGUIZAMO, John, 2017. From Music to Movies to TV, Latinos Are Widely Underrepresented - And I'm Done With It. In : *Billboard* [en ligne]. 28 août 2017. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.billboard.com/articles/columns/latin/7942283/john-leguizamo-essay-latin-underrepresentation-music-movies-vmas-despacito-snub>.
- LEITES, Pablo, 2010. Cumbia, baby. In : *VOS* [en ligne]. 9 janvier 2010. [Consulté le 4 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://vos.lavoz.com.ar/content/cumbia-baby>.
- LENARDUZZI, Victor, 2012. *Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la « escena electrónica »*. Buenos Aires : AIDOS.
- LENORE, Víctor, 2016. El fin del imperialismo musical español. In : *El Confidencial* [en ligne]. 20 juin 2016. [Consulté le 6 mai 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-06-20/pop-latino-kumbia-queers_1218883/.
- LES TRANS, 2013. Frikstailers. In : *Les Trans* [en ligne]. 2013. [Consulté le 4 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://histoires.lestrans.com/fiche-artiste/frikstailers-2013/>.
- LÉTANG, Mauve, 2016. « La néoruralité existe aussi au Sud ! ». In : *Pour*. 2016. Vol. 2016/1, n° 229, pp. 20-34. DOI 10.3917/pour.229.0020.
- LEVENSOHN, Damián, 2014. Chancha Vía Circuito: « La selva y la montaña son mi mayor inspiración ». In : *Buenos Aliens* [en ligne]. 9 octobre 2014. [Consulté le 1 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.buenosaliens.com/notas.cfm/cod.56318.t.la-selva-y-la-montana-son-mi-mayor-inspiracion.htm>.
- LEVITT, Peggy, 1998. « Social remittances: Migration driven local-level forms of cultural diffusion ». In : *International Migration Review*. 1998. Vol. 32, n° 4, pp. 926-948. DOI 10.2307/2547666.
- LEZAMA LIMA, José, 1993. *La expresión americana*. Ciudad de México : Fondo de Cultura Económica (ouvrage original publié en 1957).
- LISKA, María Mercedes, 2016. « Las transgresiones del tango electrónico: condiciones sociales contemporáneas y valoraciones estéticas en los bordes del tango ». In : *Revista Musical Chilena*. 2016. Vol. 70, n° 225, pp. 50-72.
- LIST, George, 1983. *Music and poetry in a Colombian village. A tri-cultural heritage*. Bloomington : Indiana University Press.
- LOFTIS, Emily, 2010. Bringing the Andes to Brooklyn: Chicha Libre's Olivier Conan. In : *Mother Jones* [en ligne]. 27 septembre 2010. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.motherjones.com/politics/2010/09/music-monday-olivier-conan-chicha-libres-barbes/>.
- LONGO, Nicolás, [sans date]. Cumbia lunática: Dick El Demasiado. In : *Berlin Sur* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.berlinsur.org/pages/musica/cumbia-lunatica.htm>.
- LOOPZ, Humberto, 2019. What is cumbia rebajada? Kumbia Boruka and Sonido Duéñez reveal the stories behind Mexico's unique take on cumbia. In : *Sounds and Colors* [en ligne]. 6 décembre 2019. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://soundsandcolours.com/articles/mexico/what-is-cumbia-rebajada-48509/>.
- LOPEZ-BEJARANO, Pilar, 2008. « Dynamiques Métisses. Tissages autour du travail et de l'honneur. Nouvelle-Grenade XVIIIe siècle ». In : *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. 2008. n° Débats [En ligne]. DOI <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.19303>.
- LÓPEZ, Andrés J., 2018. « Los sonidos colombianos se han renovado, han vuelto a ser relevantes »: la mente detrás de Meridian Brothers. In : *Cartel Urbano* [en ligne]. 14 décembre 2018. [Consulté le 3 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://cartelurbano.com/creadoresciollos/ebllis-alvarez-meridian-brothers-grupo-renacimiento-la-policia>.
- LOPEZ, Julyssa, 2017. «Despacito» Is Reportedly Boosting Puerto Rico's Tourism, But at What Cost? In : *Remezcla* [en ligne]. 17 juillet 2017. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://remezcla.com/music/despacito-reportedly-boosting-puerto-rico-tourism/>.

- LULACRUZA, [sans date]. Lulacruza. In : *Soundcloud* [en ligne]. [Consulté le 17 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <https://soundcloud.com/lulacruza>.
- LUND, Holger, 2019. Decolonizing Pop Music. In : *Norient* [en ligne]. 5 juillet 2019. [Consulté le 9 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://norient.com/stories/decolonizing-pop-music>.
- MA MUNG, Emmanuel, 1999. « La dispersion comme ressource ». In : *Cultures & conflits*. 1999. n° 33-34 [En ligne]. DOI 10.4000/conflits.225.
- MACHI N° SOUND, Watusi, 2016. La Yegros: « No sabía que en España nos conocían tanto ». In : *Neotropikal Sounds* [en ligne]. 10 novembre 2016. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://neotropikalsounds.wordpress.com/2016/11/10/la-yegros-no-sabia-que-en-espana-nos-conocian-tanto/>.
- MAD, [sans date]. Benetton: Histoire de la publicité. In : *Musée des Arts Décoratifs* [en ligne]. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/dossiers-thematiques/marques-et-personnages/benetton/histoire-de-la-publicite-1884>.
- MADRID, Alejandro L., 2008. *Nor-tec rifa! Electronic dance music from Tijuana to the world*. New York : Oxford University Press.
- MALDONADO, Lorena G., 2018. J. Balvin, el reguetonero que la RAE necesita para que el español triunfe. In : *El Español* [en ligne]. 8 juillet 2018. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.elespanol.com/cultura/musica/20180628/balvin-reguetonero-rae-necesita-espanol-triunfe/318469188_0.html.
- MALENGREAU, Jacques, 1995. *Sociétés des Andes : Des empires aux voisinages*. Paris : Karthala.
- MARKS, C. et TANNENBAUM, R., 2011. *I want my MTV. The uncensored story of the music video revolution*. New York : Dutton.
- MÁRQUEZ, Israel, 2016. « Cumbia digital: Tradición y postmodernidad ». In : *Revista Musical Chilena*. 2016. Vol. LXX, n° 226, pp. 53-67. DOI 10.4067/S0716-27902016000200003.
- MÁRQUEZ, Israel, 2017. « Bailando con Zizek: Orígenes y evolución de la cumbia digital en Buenos Aires ». In : *América Latina Hoy*. 2017. n° 78, pp. 87-104.
- MARS, Amanda, 2021. “Hay que romper eso de que los gringos son dioses... No, papi”. In : *El País Semanal* [en ligne]. 3 janvier 2021. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : https://elpais.com/elpais/2020/12/30/eps/1609327975_051296.html.
- MARSHALL, Wayne, 2009. Last night MIT saved my life. In : *Wayne & Wax* [en ligne]. 2 juin 2009. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://wayneandwax.com/?p=1965>.
- MARSHALL, Wayne, 2010. Cumbia Worlds from Ol' to Nu to You. In : *Wayne & Wax* [en ligne]. 14 octobre 2010. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://wayneandwax.com/?p=4247>.
- MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, Lourdes, 1998. « Mestizaje and the Discourse of National / Cultural Identity in Latin America, 1845-1959 ». In : *Latin American Perspectives*. 1998. Vol. 25, n° 3, pp. 21-42.
- MARTÍNEZ, José Luis, 1990. *Hernán Cortés*. Ciudad de México : UNAM/Fondo de Cultura Económica.
- MATTELART, Armand, 2013. « Les enjeux des luttes pour la démocratisation de la communication ». In : *Mouvements*. 2013. Vol. 2013/4, n° 76, pp. 66-77.
- MBEMBE, Achille, 2001. *On the Postcolony*. Berkeley : University of California Press.
- MCLEOD, Ken, 2003. « Space oddities: Aliens, futurism and meaning in popular music ». In : *Popular Music*. 2003. Vol. 22, n° 3, pp. 337-355. DOI 10.1017/S0261143003003222.
- MEDELLÍN, Iván, 2017. La multiencarnación camaleónica: un vistazo a la estética de la cumbia. In : *Vice* [en ligne]. 26 novembre 2017. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.vice.com/es/article/ne3akb/noisey-co-estetica-de-la-cumbia>.
- MEINTJES, Louise, 1990. « Paul Simon's Graceland , South Africa , and the Mediation of Musical Meaning ». In : *Ethnomusicology*. 1990. Vol. 34, n° 1, pp. 37-73.

- MENDÍVIL, Julio, 2010. « Yo soy el huayno. El huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispánico y lo moderno ». In : RECASENS BARBERÁ, Albert et SPENCER ESPINOSA, Christian (éd.), *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid : SEACEX/Akal. pp. 35-45.
- MENDÍVIL, Julio, 2015. « “Lima es muchas Limas”. Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno ». In : ROMERO, Raúl R. (éd.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima : Instituto de Etnomusicología PUCP. pp. 17-46.
- MENKMAN, Rosa, 2010. *Glitch studies manifesto*. S.l. : [En ligne]: http://amodern.net/wp-content/uploads/2016/05/2010_Original_Rosa-Menkman-Glitch-Studies-Manifesto.pdf.
- MENSI, Pablo, 2016. *Un Viaje Musical*. ZZK Films [vidéo en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=3ISHiON1gXo>. 2016.
- MENSI, Pablo, 2019. *Ritmos Bastardos - The Story of Zizek Club & ZZK Records*. ZZK Films [vidéo en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=L6h9MtWZC5s>. 2019.
- MERLA-WATSON, Cathryn Josefina et OLGUÍN, B. V., 2015. « Introduction: ¡Latin@futurism Ahora! Recovering, Remapping, and Recentering the Chican@ and Latin@ Speculative Arts ». In : *Aztlan: A Journal of Chicano Studies*. 2015. Vol. 40, n° 2, pp. 135-146.
- MINC, Alain, 1997. *La mondialisation heureuse*. Paris : Plon.
- MIRALLES, Juan, 2011. *Hernán Cortes, inventor de México*. Madrid : Tusquets.
- MISRA, Tanvi, 2016. The U.S. Hispanic Population Is « Disproportionately » Young. In : *Bloomberg* [en ligne]. 20 avril 2016. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.bloomberg.com/news/articles/2016-04-20/the-u-s-hispanic-population-is-disproportionately-young-pew-study>.
- MOLINIÉ, Antoinette, 2012. « Ethnogenèse du New Age andin : à la recherche de l'Inca global ». In : *Journal de la société des américanistes*. 2012. Vol. 98, n° 1, pp. 171-199. DOI 10.4000/jsa.12192.
- MOÑINO, Yves, 2002. « Expressions de l'identité et de l'altérité en Colombie ». In : *Les Cahiers ALHIM*. 2002. n° 4 [En ligne]. DOI <https://doi.org/10.4000/alhim.497>.
- MONSON, Ingrid, 1999. « Riffs, Repetition, and Theories of Globalization ». In : *Ethnomusicology*. 1999. Vol. 43, n° 1, pp. 31-65. DOI 10.2307/852693.
- MONTESINOS-DONAGHY, Daniel, 2015. “No Ambition And Fuck-all Interest”: An Interview with NAAFI's Fausto Bahía. In : *Red Bull Music Academy* [en ligne]. 14 janvier 2015. [Consulté le 2 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/01/naafi-fausto-baha-interview>.
- MORA-RODRÍGUEZ, Luis, 2012. *Bartolomé de Las Casas : Conquête, domination, souveraineté*. S.l. : s.n.
- MORENO RESÉNDIZ, Gerson, 2019. « Las representaciones del indio en la era del descubrimiento y conquista de las Indias. El advenimiento de un concepto ». In : *Estudios*. 2019. n° 137, pp. 27-51.
- MOSER, Walter, 2008. « La mise à l'essai de l'identité culturelle : Lezama Lima et le discours américaniste ». In : *Études françaises*. 2008. Vol. 44, n° 1, pp. 89-110.
- MOSQUERA, Gerardo, 2010. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid : EXIT Publicaciones.
- MOSS, Chris, 2001. Gotan Project La Revancha del Tango Review. In : *BBC* [en ligne]. 27 novembre 2001. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.bbc.co.uk/music/reviews/5d25/>.
- MOULIN-CIVIL, Françoise, 1998. « Le néo-baroque en question : Baroque, vous avez dit baroque ? ». In : *America*. 1998. n° 20, pp. 23-49. DOI 10.3406/ameri.1998.1330.
- MOZEJKO, Danuta Teresa, 2009. « Los textos colombinos a la luz del discurso de bartolomé de las casas ». In : *Acta Literaria*. 2009. n° 39, pp. 9-24. DOI 10.4067/s0717-68482009000200002.
- MUNDY, John, 1999. *Popular music on screen: From Hollywood musical to music video*. Manchester : Manchester University Press.

- NOBEL MEDIA AB, [sans date]. Octavio Paz – Nobel Lecture. In : *NobelPrize.org* [en ligne]. [Consulté le 4 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1990/paz/25350-octavio-paz-nobel-lecture-1990/>.
- NOISEY EN ESPAÑOL, 2017a. La historia de ZZK contada por su jefe: Grant C Dull. In : *Vice* [en ligne]. 28 novembre 2017. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.vice.com/es/article/d3davx/noisey-co-historia-zzk-grant-c-dull>.
- NOISEY EN ESPAÑOL, 2017b. Pasen todos: ¡Bienvenidos a la Semana de la Cumbia! In : *Vice* [en ligne]. 21 novembre 2017. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.vice.com/es/article/9kq7g3/bienvenidos-semana-cumbia>.
- NOISEY STAFF, 2016. Conoce AYA, el nuevo sello de ZZK. In : *Vice* [en ligne]. 15 avril 2016. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.vice.com/es/article/6xx5n4/conoce-aya-el-nuevo-sello-de-zzk>.
- NOUSS, Alexis, 2002. « La Tour et la Muraille. De la frontière et du métissage ». In : *Rue Descartes*. 2002. Vol. 2002/3, n° 37, pp. 8-18. DOI <https://doi.org/10.3917/rdes.037.0008>.
- OCHOA, Juan Sebastián, 2016. « La cumbia en Colombia: Invención de una tradición ». In : *Revista Musical Chilena*. 2016. Vol. 70, n° 226, pp. 31-52.
- OJABA, Ebiru, 2017. *Yo soy la cumbia*. Cumbia, Poder & Porro [vidéo en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=nFllcscaxq0>. 2017.
- OLVERA, José Juan, 2002. « Continuidad y cambio en la música colombiana en Monterrey ». In : OCHOA, Ana María et NAPOLITANO, Marcos (éd.), *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-AL*. Mexico : s.n. 2002.
- OROZCO MONCADA, Nadia, 2020. Expedición al origen de “Miss Colombia”, el disco de Lido Pimienta. In : *Radiónica* [en ligne]. 23 juillet 2020. [Consulté le 6 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.radionica.rocks/entrevistas/lido-pimienta-entrevista>.
- ORTEGA Y GASSET, José, 1965. *Meditación de la técnica*. Madrid : Alianza.
- ORTEGA Y GASSET, José, 1998. *El espectador*. Madrid : EDAF.
- PACINI HERNANDEZ, Deborah, 1993. « A view from the south: Spanish Caribbean perspectives on world beat ». In : *The World of Music*. 1993. Vol. 35, n° 2, pp. 48-69.
- PACINI HERNANDEZ, Deborah, 2001. « Race, ethnicity and the production of Latin/o popular music ». In : *Global repertoires. Popular music within and beyond the transnational music industry*. Aldershot : Ashgate. pp. 57-72.
- PACINI HERNANDEZ, Deborah, 2010. *Oye como va! Hybridity and identity in Latino popular music*. Philadelphia : Temple University Press.
- PALME, Johan, 2014. « La World n'est plus de ce monde ». In : *Audimat*. 2014. Vol. 2014/1, n° 1, pp. 53-65.
- PAN AFRICAN MUSIC, 2017. On a demandé au collectif East African Wave de sélectionner leurs 5 cinq morceaux emblématiques. In : *PAM* [en ligne]. 11 mai 2017. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://pan-african-music.com/ea-wave-5-essential-tracks/>.
- PARRA VALENCIA, Juan Diego, 2017. *Deconstruyendo el chucu-chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana*. Medellín : Instituto Tecnológico Metropolitano.
- PARRA VALENCIA, Juan Diego (éd.), 2019. *El libro de la cumbia: Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Medellín : Instituto Tecnológico Metropolitano/Discos Fuentes.
- PAZ, Octavio, 2015. *El laberinto de la soledad*. 2015. Madrid : Cátedra (ouvrage original publié en 1935).
- PERCHERON, Benedicte, 2008. « Les muséums d'histoire naturelle et les représentations des populations extra-européennes au XIXe siècle ». In : *Discussions*. 2008. n° 1.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., 1993. « Prólogo ». In : D'ORS, Eugenio, *Lo Barroco*. Madrid : Tecnos

(ouvrage original publié en 1935).

- PHILOU CXC, 2014. Dengue Dengue Dengue : La tempête tropicale électronique du Pérou (1/2). In : *Couvre x Chefs* [en ligne]. 20 avril 2014. [Consulté le 6 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://couvrexchefs.com/rencontre-avec-dengue-dengue-dengue/>.
- PICKERING, Michael et KEIGHTLEY, Emily, 2006. « The modalities of nostalgia ». In : *Current Sociology*. 2006. Vol. 54, n° 6, pp. 919-941. DOI 10.1177/0011392106068458.
- PICÓN SALAS, Mariano, 1983. *Viejos y nuevos mundos*. Caracas : Biblioteca Ayacucho.
- PINEDO, Javier, 2018. Le voyage intellectuel de José Vasconcelos (1922) et Ortega y Gasset (1928) au Chili : un cas de circulation des idées. In : *Circulation des savoirs et reconfiguration des idées : Perspectives croisées France-Brésil*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion. pp. 109-124.
- PIÑERES, Juan Fernando et VEGA CASANOVA, Jair, 2017. « Permutación de la música de verbena: nuevas sonoridades. Caso Systema Solar ». In : *Revista Encuentros*. 2017. Vol. 15, n° 3, pp. 83-97. DOI 10.15665/re.v15i3.1098.
- PRÉVOST, Bertrand, 2011. « L'ars plumaria en Amazonie. Pour une esthétique minoritaire ». In : *Civilisations*, 59-2. 2011. pp. 87-108.
- QUEIPO, Alan, 2018. Chancha Vía Circuito: "Ojalá mi música sirva para algo más que el mero entretenimiento". In : *Mondosonoro* [en ligne]. 10 juin 2018. [Consulté le 30 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.mondosonoro.com/entrevistas/chancha-via-circuito-bienaventuranza/>.
- QUISPE LÁZARO, Arturo, 2014. « La tecnocumbia: ¿Integración o discriminación solapada? ». In : *Construyendo Nuestra Interculturalidad*. 2014. Vol. 10, n° 8/9, pp. 1-7.
- RAE, [sans date]. Malinchismo. In : *Diccionario de la lengua española* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://dle.rae.es/malinchismo>.
- RAIBAUD, Yves, 2008. « Les Musiques du monde à l'épreuve des études postcoloniales ». In : *Volume !* 2008. Vol. 6, n° 1-2, pp. 5-16.
- RAMÍREZ, Catherine S., 2004. « Deus Ex Machina: Tradition, Technology, and the Chicanafuturist Art of Marion C. Martinez ». In : *Aztlan: A Journal of Chicano Studies*. 2004. Vol. 29, n° 2, pp. 55-92.
- RAMÍREZ, Catherine S., 2008. « Afrofuturism/Chicanafuturism: Fictive Kin ». In : *Aztlan: A Journal of Chicano Studies*. 2008. Vol. 33, n° 1, pp. 185-194.
- RAYGOZA, Isabela, 2017. Andean Producer Lagartijeando's Musical Witchcraft. In : *Bandcamp Daily* [en ligne]. 17 avril 2017. [Consulté le 3 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://daily.bandcamp.com/features/lagartijeando-interview>.
- REAL WORLD RECORDS, 2017. *Totó La Momposina - The Making of La Candela Viva (feat. Phil Ramone)*. Real World Records [vidéo en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=KEVvEOMPMJI>. 2017.
- RENAULT, Matthieu, 2018. Frantz Fanon et la décolonisation des savoirs. In : *Esquisses* [en ligne]. 22 novembre 2018. Disponible à l'adresse : <https://elam.hypotheses.org/393>.
- RENOUARD, Guillaume, 2014. Vice, une étrange odyssée. In : *Ragemag* [en ligne]. 27 février 2014. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <http://ragemag.fr/vice-etrange-odysee-68267/>.
- RESÉNDEZ, Andrés, 2016. *The other slavery: The uncovered story of Indian enslavement in America*. Boston/New York : Houghton Mifflin Harcourt.
- REUSSER, Jean-Michel, 1998. Interview : Brian Eno. In : *Rush Into The Net* [en ligne]. 1998. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <http://jeannoel.roueste.free.fr/techno/interviews/eno/eno.html>.
- REYNOLDS, Simon, 2001. *Retromania: Pop culture's addiction to its own past*. New York : Faber & Faber.
- REYNOLDS, Simon, 2020. 2010-19: Back To The Garden: The Return Of Ambient And New Age. In : *Resident Advisor* [en ligne]. 29 janvier 2020. [Consulté le 30 avril 2021]. Disponible à l'adresse :

<https://ra.co/features/3594>.

- RITZER, George, 1996. *The McDonaldization of society*. London : Pine Forge Press.
- ROBERTS, John Storm, 1979. *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*. Oxford : Oxford University Press.
- ROBINET, Romain, 2019. « Les indigènes de la République : Altérité , race et politique dans le Mexique post-révolutionnaire (années 1940-années 1950) ». In : *Annales HSS*. 2019. Vol. 74, n° 1.
- ROCHA, Camilo, 2009. Global Ghetto. In : *Norient* [en ligne]. 13 juin 2009. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : [https://norient.com/stories/rochaglobalghetto/](https://norient.com/stories/rochaglobalghetto).
- RODRÍGUEZ GARAVITO, César, ALFONSO SIERRA, Tatiana et CAVELIER ADARVE, Isabel, 2009. *Raza y derechos humanos en Colombia: Informe sobre discriminación racial y derechos de la población afrocolombiana*. Bogotá : Universidad de los Andes.
- ROMANO, Aja, 2019. MTV added a K-pop award to the VMAs. BTS fans think it's a way of excluding the band. In : *Vox* [en ligne]. 24 juillet 2019. Disponible à l'adresse : <https://www.vox.com/2019/7/24/20707906/vmas-awards-k-pop-category-bts-fans-backlash-racist>.
- ROMERO, Raúl R., 2007. *Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global*. Lima : Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ROSALES, Vanessa, 2018. El mestizaje ecléctico de J Balvin. In : *Vice* [en ligne]. 2 août 2018. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.vice.com/es/article/vbjzwa/j-balvin-reggaeton-moda-vibras-gef-vice-colombia>.
- ROSINSKI, Andrew, 2010. Interview with Rosa Menkman, Dutch Visualist. In : *Dinca* [en ligne]. 29 juin 2010. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://dinca.org/interview-with-rosa-menkman-dutch-visualist/>.
- ROWE, William, 1976. « Mito, lenguaje e ideología como estructuras literarias ». In : *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana : Casa de las Américas. pp. 257-283.
- ROWE, William, 1983. « Arguedas: el narrador y el antropólogo frente al lenguaje ». In : *Revista Iberoamericana*. 1983. Vol. 122, pp. 97-109.
- ROY, Caroline et VERGER, Daniel, 1982. « Le point sur la télévision ». In : *Economie et statistique*. 1982. n° 143, pp. 79-86. DOI <https://doi.org/10.3406/estat.1982.4607>.
- RUBBINI, Mariangela et VALLEJO-CANO, Nicolás, 2011. Iván Benavides & Richard Blair: Un día en el parque con los padres de la Nueva Música Colombiana. In : *Shock*. mai 2011. pp. 72-77.
- RUEDA, Amanda, 2002. « Videoclip del rock latino : memoria y transnacionalidad ». In : *Diálogos Latinoamericanos*. 2002. n° 6. DOI 10.25100/nc.v0i4.831.
- RUTÉS, Sébastien, 2019. « La narcoculture : Vers un nouvel exotisme mexicain ». In : *Caravelle*. 2019. n° 113, pp. 11-21.
- RUTHERFORD, Jonathan, 1990. « A Place Called Home: Identity and the Cultural Politics of Difference ». In : RUTHERFORD, Jonathan (éd.), *Identity: Community, Culture, Difference*. London : Lawrence & Wishart. pp. 9-27.
- S&C TEAM, 2010. Afro-Colombian Beats Forged in Steel: Sidestepper Releases The Buena Vibra Sound System. In : *Sounds and Colors* [en ligne]. 19 avril 2010. [Consulté le 6 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://soundsandcolours.com/articles/colombia/afro-colombian-beats-forged-in-steel-sidestepper-releases-the-buena-vibra-sound-system-70/>.
- SAAVEDRA, David, 2020. ¿Está viviendo la música latina su mejor momento histórico? In : *Red Bull* [en ligne]. 5 novembre 2020. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.redbull.com/es-es/music-musica-latina-mejor-momento-historico>.
- SABATIER, Benoît, 2013. *Nous sommes jeunes, nous sommes fiers*. Paris : Fayard [e-book]. <https://play.google.com/books/reader?id=nbFwAAAQBAJ>.
- SALAS, Paula, 2015. « Pintura mutante: La construcción de una identidad latinoamericana a partir de la hibridación ». In : *Pintura chilena contemporánea: Práctica y desplazamientos disciplinares*

desde la escuela de arte UC. Santiago de Chile : CIP-Pontificia Universidad Católica de Chile. pp. 190-253.

- SALDIVAR ARELLANO, Juan Manuel, 2017. Debates y aportes acerca de los conceptos de sincretismo e hibridación. In : *Etnógrafo* [en ligne]. 29 mars 2017. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://etnografo.com/saldivar-sincretismo-e-hibridacion/>.
- SANDEAU, Jules, 2018. « Rébellions post-féministes: Représentations de genre dans les films de science-fiction dystopiques destinés à un public adolescent ». In : *Genre, sexualité & société*. 2018. n° Hors-série n°3 [En ligne]: <https://journals.openedition.org/gss/4>. DOI <https://doi.org/10.4000/gss.4442>.
- SANTAMARÍA-DELGADO, Carolina, 2007. « La Nueva Música Colombiana: La redefinición de lo nacional en épocas de la World Music ». In : *El artista*. 2007. n° 4, pp. 6-24.
- SARDUY, Severo, 1973. « Conférence publique : Le baroque et le néo-baroque ». In : *Liberté*. 1973. Vol. 15, n° 6, pp. 254-278.
- SARR, Felwine, 2016. *Afrotopía*. Paris : Philippe Rey.
- SCAGNETTI, Jean-Charles, 2010. *L'aventure scopitone 1957-1983. Histoire des précurseurs du vidéoclip*. Paris : Autrement.
- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana, 2010. « Videoclips musicales en su transición a la red: nuevos subgéneros y apropiaciones del formato ». In : *Razón y Palabra*. 2010. Vol. 15, n° 71.
- SEMÁN, Pablo, 2011. « Entrevista con Gustavo Blázquez por Pablo Semán ». In : *Revista Argentina de Estudios de Juventud*. 2011. Vol. 4.
- SEPÚLVEDA, Juan Ginés de, 1892. « Demócrates segundo o De las justas causas de la guerra contra los indios ». In : *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 1892. Vol. 21 [En ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/j-genesii-sepulvedae-cordubensis-democrates-alter-sive-de-justis-belli-causis-apud-indos--demcrates-segundo-o-de-las-justas-causas-de-la-guerra-contra-los-indios-0/>.
- SERHANI, Sophie, 2015. Cumbia déjantée de Buenos Aires. In : *Sud-Ouest* [en ligne]. 9 avril 2015. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.sudouest.fr/2015/04/09/cumbia-dejantee-de-buenos-aires-1886072-4344.php?nic>.
- SEVILLA, Manuel, OCHOA, Juan Sebastián, SANTAMARÍA-DELGADO, Carolina et CATIÑO ARANGO, Carlos Eduardo, 2014. *Travesías por la tierra del olvido: Modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Bogotá : Editorial Pontificia Universidad Javeriana [e-book]: <https://play.google.com/books/reader?id=BJ0xDwAAQBAJ&hl=es>.
- SHOWBIZ, 2013. El boom de la cumbia cheta. In : *Perfil* [en ligne]. 27 août 2013. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://noticias.perfil.com/noticias/showbiz/2013-08-27-el-boom-de-la-cumbia-cheta.phtml>.
- SILVER, Vernon, 1993. For MTV, a Leap to Latin America. In : *The New York Times*. 27 septembre 1993. pp. D6.
- SMOJE, Oscar, 2014. « Prefacio ». In : PATRIAN, Nadia (éd.), *Magia & Mística: Arte contemporáneo*. Buenos Aires : Jellyfish.
- SOBRERO, Nicolás, 2011. Entrevista a Paula Duró. In : *BK Mag* [en ligne]. 29 août 2011. [Consulté le 3 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.bkmag.com.ar/bkmag.php?seccion=3&contenido=436>.
- SONIDO SANA, [sans date]. La Voz Auténtica. In : *Sonido Sana* [en ligne]. [Consulté le 9 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://sonidosana.com/bio/>.
- SONTAG, Susan, 1968. *L'Œuvre parle : essais*. Paris : Seuil.
- STEINGO, Gavin, 2017. « Kapwani Kiwanga : spéculations extraterrestres ». In : *Images Re-vues*. 2017. Vol. 14 [En ligne]. DOI 10.4000/imagesrevues.4083.
- STEWART, Sue, 1989. *Notes de pochette de l'album Cumbia Cumbia*. World Circuit [CD]. 1989.
- STRAW, Will, 1991. « Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular

- music ». In : *Cultural Studies*. 1991. Vol. 5, n° 3, pp. 368-388.
DOI 10.1080/09502389100490311.
- STRAW, Will, 2018. « Le clip vidéo et ses contextes : 30 ans plus tard ». In : *Volume !* 2018. Vol. 14, n° 2, pp. 187-192. DOI 10.4000/volume.5589.
- TAGG, Philip, 2008. « Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes » ». In : *Volume !* 2008. Vol. 6, n° 1-2, pp. 135-161. DOI 10.4000/volume.295.
- TAGUIEFF, Pierre-andré, 1984. « Les présuppositions définitionnelles d'un indéfinissable : le racisme ». In : *Mots*. 1984. n° 8, pp. 71-107.
- TAULIAUT, Henri, 2020. « Exotisme, animisme et technochamanisme ». In : *Minorit'Art*. 2020. n° 4.
- TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle, 2018. « L'art indigéniste au féminin : Julia Codesido, Elena Izcue et Carmen Saco ». In : *Artelogie*. 2018. n° 12 [En ligne]. DOI 10.4000/artelogie.1983.
- TAYLOR, Charles, 2001. « Two theories of modernity ». In : GAONKAR, Dilip Parameshwar (éd.), *Alternative modernities*. Durham (USA) : Duke University Press. pp. 172-196.
- TAYLOR, Timothy D., 1997. *Global Pop: World Music, World Markets*. New York : Routledge.
- TAYLOR, Timothy D., 2007. *Beyond Exoticism*. Durham (USA) : Duke University Press.
- TAYLOR, Timothy D., 2012. « World Music Today ». In : WHITE, Bob W. (éd.), *Music and Globalization: Critical Encounters*. Bloomington : Indiana University Press. pp. 172-188.
- TEGLIA, Vanina María, 2016a. « El nativo americano en Bartolomé de las Casas: la proto-etnología "colegida" de la polémica ». In : *Latinoamérica*. 2016. n° 54, pp. 217-247.
DOI 10.22201/cialc.24486914e.2012.54.56484.
- TEGLIA, Vanina María, 2016b. « Un jardín para los indios, en Bartolomé de las Casas ». In : *Dialogo Andino*. 2016. n° 49, pp. 47-55. DOI 10.4067/S0719-26812016000100007.
- THOMASSEN, Bjørn, 2012. « Anthropology and its many modernities: When concepts matter ». In : *Journal of the Royal Anthropological Institute*. 2012. Vol. 18, n° 1, pp. 160-178.
DOI 10.1111/j.1467-9655.2011.01736.x.
- TODOROV, Tzvetan, 1982. *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*. Paris : Seuil.
- TODOROV, Tzvetan, 2003. « Préface à l'édition française ». In : SAÏD, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. S.l. : Seuil (préface accompagnant la 1ère édition française parue en 1980). pp. 7-10.
- TOOP, David, 2004. *Ocean of sound: Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*. Paris : Kargo & l'Éclat (ouvrage original publié en 1995).
- TORCHUT, Florent, 2013. Le tube de l'hiver. In : *Nova* [en ligne]. 14 mai 2013.
[Consulté le 17 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.nova.fr/novamag/9241/le-tube-de-l-hiver>.
- TRIANA, Gloria, 2008. « Totó La Momposina: nuestra cantadora transhumante ». In : *Nómadas*. 2008. Vol. 15, n° 1, pp. 164-179.
- UNIVISION, 2018. J Balvin se lanza como diseñador de moda para que dejen de ver lo latino como algo de mal gusto. In : *Univision* [en ligne]. 25 juillet 2018. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.univision.com/estilo-de-vida/moda/j-balvin-se-lanza-como-disenador-de-moda-para-que-dejen-de-ver-lo-latino-como-algo-de-mal-gusto>.
- VALENCIA, Victoriano, 1999. *Práctica musical de las bandas pelayeras de la costa atlántica colombiana*. Bogotá : Ministerio de Cultura.
- VARGAS, Herom, FARIA DE CARVALHO, Nilton et CHIACHIRI, Roberto, 2020. « Singularités et différences dans la musique pop : une révision de l'expression « world music » ». In : *Hermès*. 2020. Vol. 2020/1, n° 86, pp. 118-125. DOI 10.3917/herm.086.0118.
- VARGAS LLOSA, Mario, 2015. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Madrid : Debolsillo (ouvrage original publié en 1996).
- VARTIAN, Sylvie, 2014. « Guerrières , chasseresses et corps éprouvé dans la science-fiction adolescente actuelle: le cas des Hunger Games de Suzanne Collins ». In : *Recherches féministes*. 2014.

Vol. 27, n° 1, pp. 113-128.

- VASCONCELOS, José, 1948. *La raza cósmica*. Mexico : Austral (ouvrage original publié en 1925).
- VECINO, Diego, 2009. Ricky Paum Paum de gira por Niceto. In : *La Maquiladora* [en ligne]. 3 décembre 2009. [Consulté le 6 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <http://lamaquiladora.blogspot.com/2009/12/ricky-paum-paum-de-gira-por-niceto.html>.
- VECINO, Diego, 2010. Cumbia Nena: una temporada en el posmenemismo emocional. In : *Revista Crisis*. septembre 2010.
- VELÁZQUEZ, María Elisa, 2011. « Racisme, métissage et population d'origine africaine au Mexique : une perspective historique ». In : *Revue européenne des migrations internationales*. 2011. Vol. 27, n° 1, pp. 129-145. DOI 10.4000/remi.5382.
- VERLINDE, Joseph-Marie, 2003. « Les racines cachées du Nouvel Âge ». In : *Nouvelle revue théologique*. 2003. Vol. 2003/3, n° 125, pp. 353-373.
- VERNALLIS, Carol, 2004. *Experiencing music video: Aesthetics and cultural context*. New York : Columbia University Press.
- VERNALLIS, Carol, 2013. *Unruly Media: YouTube, music video, and the new digital cinema*. Oxford : Oxford University Press.
- VILA, Pablo, 2014. « Introduction ». In : VILA, Pablo (éd.), *Music and Youth Culture in Latin America: Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires*. Oxford : Oxford University Press. pp. 1-16.
- VILLAFANE, Veronica, 2017. Is The YouTube Effect Helping Fuel The Latin Music Global Explosion? In : *Forbes* [en ligne]. 15 novembre 2017. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.forbes.com/sites/veronicavillafane/2017/11/15/is-the-youtube-effect-helping-fuel-the-latin-music-global-explosion/?sh=5f47e392515b>.
- VILLAMIZAR DUSAN, Sergio, 2018. « Somos los hijos feos de Carlos Vives »: Juancho Valencia. In : *La Patria* [en ligne]. 24 mai 2018. [Consulté le 5 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.lapatria.com/especiales/papel-salmon/artistas/somos-los-hijos-feos-de-carlos-vives-juancho-valencia-416672>.
- VIÑUELA, Eduardo, 2009. *El videoclip en España (1980-1995). Gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid : Ediciones del ICCMU.
- VIÑUELA, Eduardo, 2013. « El videoclip del siglo XXI: el consumo musical de la televisión a Internet ». In : *Musiker*. 2013. Vol. 20, pp. 167-185.
- VIÑUELA, Eduardo, 2019. « Autorreferencialidad, intertextualidad y metanarrativas en el videoclip contemporáneo ». In : I FALCÓ, Josep Lluís et LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín (éd.), *Música y medios audiovisuales: Aproximaciones interdisciplinarias*. Salamanca : Universidad de Salamanca. pp. 73-87.
- VIÑUELA, Eduardo, 2020. « El pop en español en EE.UU.: Un espacio para la articulación de la identidad latina ». In : *Estudios del Observatorio / Observatorio Studies*. 30 septembre 2020. n° 63, pp. 1-36. DOI 10.15427/OR063-09/2020SP.
- WADE, Peter, 1998. « Music, blackness and national identity: three moments in Colombian history ». In : *Popular Music*. 1998. Vol. 17, n° 1, pp. 1-19.
- WADE, Peter, 2002. *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá : Vicepresidencia de la República de Colombia.
- WEGNER, Gunther, 2013. Berlin Hyperlapse and Interview about Hyperlapsing with Shahab Behzumi. In : *LRTimelapse* [en ligne]. 5 janvier 2013. [Consulté le 1 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://forum.lrtimelapse.com/Thread-berlin-hyperlapse-and-interview-about-hyperlapsing-with-shahab-behzumi>.
- WHITE, Bob W., 2012a. « Rethinking Globalization through Music ». In : WHITE, Bob W. (éd.), *Music and Globalization: Critical Encounters*. Bloomington : Indiana University Press. pp. 1-16.
- WHITE, Bob W., 2012b. « The Promise of World Music: Strategies for Non-Essentialist Listening ». In : WHITE, Bob W. (éd.), *Music and Globalization: Critical Encounters*. Bloomington : Indiana

- University Press. pp. 189-217.
- WHITELEY, Sheila, 2005. *Too Much Too Young: Popular Music, Age and Gender*. New York : Routledge.
- YOO, Noah, 2019. Dance Dance Revolution: How EDM Conquered America in the 2010s. In : *Pitchfork* [en ligne]. 7 novembre 2019. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://pitchfork.com/features/article/2010s-reverberations-of-edm-skrillex-zedd/>.
- YÚDICE, George, 1989. « ¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina? ». In : *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 1989. Vol. 15, n° 29, pp. 105-128.
- ZAPATA, José Juan, 2018. Chancha Via Circuito – Bienaventuranza. In : *La Zona Sucia* [en ligne]. 12 juillet 2018. [Consulté le 18 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.lazonasucia.com/bienaventuranza-chancha-via-circuito/>.
- ZAPATA OLIVELLA, Delia, 1962. « La cumbia. Síntesis musical de la nación colombiana ». In : *Revista Colombiana de Folclor*. 1962. Vol. III, n° 7, pp. 188-204.
- ZAZOU, Hector, 1991. Les réponses de dix professionnels : Qu'est-ce que la world music ? L'avion, la politique et les ordinateurs. In : *Le Monde* [en ligne]. 17 octobre 1991. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/archives/article/1991/10/17/les-reponses-de-dix-professionnels-qu-est-ce-que-la-world-music-l-avion-la-politique-et-les-ordinateurs_4035692_1819218.html.
- ZONGO, Alain Casimir, 2012. « L'oubli hégélien de l'afrique : Entre le paradigme du rejet et le malheur du narcissisme ». In : *Hegel-Studien*. 2012. Vol. 46, pp. 65-78.
- ZZK FILMS, 2020. Luzmila y Los Pájaros. In : *ZZK Films* [en ligne]. 2020. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.zzkfilms.com/luzmila/>.
- ZZK RECORDS, [sans date]. ZZK Sound Vol. 1 - Cumbia Digital. In : *ZZK Records* [en ligne]. [Consulté le 7 mai 2021 a]. Disponible à l'adresse : https://zzkrecords.com/albums/ZZK_Sound_Vol-1_-_Cumbia_Digital.
- ZZK RECORDS, [sans date]. ZZK Sound Vol. 2. In : *ZZK Records* [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2021 b]. Disponible à l'adresse : https://zzkrecords.com/album/ZZK_Sound_Vol_2.

Clipographie

Nous réunissons ici l'ensemble des clips vidéo mentionnés dans cette thèse, classés par ordre alphabétique des artistes :



BAD BUNNY

« Solo de mí » (2018)

Réalisation : Benito Martínez et Fernando Lugo

Direction de photographie : Zitro

https://www.youtube.com/watch?v=7rbprAR_Reg



BAD BUNNY

« Yo perreo sola » (2020)

Réalisation : Bad Bunny et Stillz

<https://www.youtube.com/watch?v=GtSRKwDCaZM>



J BALVIN & WILLY WILLIAM

« Mi gente » (2017)

Réalisation : JP Valencia

<https://www.youtube.com/watch?v=wnJ6LuUFpMo>



BOMBA ESTÉREO

« Fiesta » (2015)

Réalisation : non-creditée

<https://www.youtube.com/watch?v=BPT90x5UzN8>



BOMBA ESTÉREO & WILL SMITH

« Fiesta » [remix] (2015)

Réalisation : Carlos Pérez

<https://www.youtube.com/watch?v=VQnOHx--AVk>



CHANCHA VÍA CIRCUITO

« Jardines » [feat. Lido Pimienta] (2014)

Réalisation et animation : Gustavo Cerquera Benjumea

<https://www.youtube.com/watch?v=FNle0WNjbl4>



CHANCHA VÍA CIRCUITO & EL BÚHO

« Oruga » (2020)

Réalisation : Daniela Pinto (Visual Balance)

<https://www.youtube.com/watch?v=5y0ZTZoKLNw>



NICOLA CRUZ

« Colibria » (2015)

Réalisation : Camilo Coba Riofrío

Production : Daniel Romero

Direction de photographie : Camilo Coba Riofrío

<https://vimeo.com/141209889>



DELTATRON

« Ego trip » (2014)

Réalisation : Germán Tejada

Production : Camilla Legaspi, Claudia Chávez, Adriana Romero et Camen Tineo

Direction de photographie : César Vallejos

Direction artistique : Anaí Olivares

<https://www.youtube.com/watch?v=qP1ub2bL0zY>



DENGUE DENGUE DENGUE

« Simiolo » (2012)

Réalisation : Mikael Stornfelt (Chita Films)

Prod. exécutive : Diane Varela et Mariana Verdeguer

Production : Paola Saveedra

Direction de photographie : Mario Bassino

Direction artistique : Tito Icochea

<https://www.youtube.com/watch?v=Zi49IeO01lk>



DENGUE DENGUE DENGUE

« Guarida » [feat. Sara Van] (2016)

Réalisation : Mikael Stornfelt

Production exécutive : Caro de Arena

Direction de photographie : Piero Varda

Direction artistique : Mona Herbe

<https://www.youtube.com/watch?v=N-VmNUAC-3k>



FAUNA,

« **Para mí** » (2011)

Réalisation : Javier Lourenço et Lucas Bottero (Flamboyant Paradise)

Production exécutive : Guido Rutenberg

Direction de photographie : Alan Badan

Direction artistique : Flamboyant Paradise

https://www.youtube.com/watch?v=Z1NmeCYU_1M



LUIS FONSI

« **Despacito** » [feat. Daddy Yankee] (2017)

Réalisation : Carlos Pérez

Production : Joanna Egozcue et Roxy Quiñones

<https://www.youtube.com/watch?v=kJQP7kiw5Fk>



FRIKSTAILERS

« **Hold the line** » [remix de Major Lazer] (2009)

Réalisation : Javier Lourenço et Fatty Iastrebner (Flamboyant Paradise)

Production exécutive : Guido Rutenberg

Direction de photographie : Sol Lopatin

Direction artistique : Flamboyant Paradise

<https://vimeo.com/8240163>



FRIKSTAILERS

« **Crop circles** » (2014)

Réalisation : Javier Lourenço, Santiago Dulve et Juan Salvarredy (Flamboyant Paradise)

Production exécutive : Guido Rutenberg

Production : Mumi Colombo

Direction de photographie : Juan Salvarredy

<https://vimeo.com/103152037>



LULACRUZA

« **Uno resuena** » (2016)

Réalisation : Mario Caporali

Production : Alejandra Ortiz et Luis Maurette

Direction artistique : Alexia Muñoz Braundo

<https://www.youtube.com/watch?v=5aNXBOzF6Ls>



LOS MACUANOS

« **Ritmo de amor** » (2012)

Réalisation : Chicle

Intro Glitch : Pecco

<https://www.youtube.com/watch?v=TIQfueazRL4>



MARÍA Y JOSÉ

« Club negro » (2013)

Réalisation : Joey Muñoz

<https://www.dailymotion.com/video/x2f34xh>



MERIDIAN BROTHERS

« Guaracha U.F.O. (No estamos solos...) » (2012)

Réalisation : non-creditée

https://www.youtube.com/watch?v=c3_R-RSPmYY



MERIDIAN BROTHERS

« ¿Dónde estás, María? » (2017)

Réalisation : non-creditée

Direction de photographie : José Antonio Lucio

Direction artistique : Nataly Guzmán et Diana Triana

https://www.youtube.com/watch?v=yPYU5y_bzNQ



LIDO PIMIENTA

« No pude » (2019)

Réalisation : Fitto Segura

Production : Itze Gonzalez

Direction de photographie : Juanjo Saravia

Direction artistique : Orly Anan

<https://www.youtube.com/watch?v=eaY5N1g2ZEK>



LIDO PIMIENTA

« Eso que tú haces » (2020)

Réalisation : Lido Pimienta et Paz Ramirez

Production : Paz Ramirez

Direction de photographie : Trevor Blumas

Direction artistique : Lido Pimienta

<https://www.youtube.com/watch?v=2azy1D-yyWc>

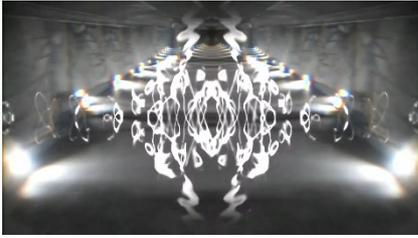


QOQEQA

« Qoqeqa » (2018)

Réalisation : LADRONdeguevara et Estudio Cabras

<https://www.youtube.com/watch?v=sJCK0OnAms>



SIETE CATORCE

« **Verdad** » (2013)

Réalisation : Daniel M. Torres

<https://www.youtube.com/watch?v=7r6xSsSzPis>



CARLOS VIVES

« **La gota fría** » (1993)

Réalisation : non-creditée

<https://www.youtube.com/watch?v=Nmb80HXWsFQ>



LA YEGROS

« **Alegría** » (2019)

Réalisation : Le Couple

Production : Dayan D. Oualid

Direction de photographie : Oscar Viguier

<https://www.youtube.com/watch?v=YY47KVh9R88>

Liste des figures

Fig. 1. Affiches chicha à Lima.	140
Fig. 2. Pochettes des compilations The Roots of Chicha (2007) et ZZK Sound Vol. 1 (2008).....	209
Fig. 3. Clip vidéo de « Alegría », de La Yegros (2019)	227
Fig. 4. Clip vidéo de « Eso que tú haces », de Lido Pimienta (2020).....	233
Fig. 5. Clip vidéo de « Simiolo », de Dengue Dengue Dengue (2012)	237
Fig. 6. Clip vidéo de «¿Dónde estás, María?», de Meridian Brothers (2017)	254
Fig. 7. Clip vidéo de « Hold the line » (Frisktailers Remix) (2009).....	258
Fig. 8. Clip vidéo de « No pude », de Lido Pimienta (2019).....	261
Fig. 9. Clip vidéo de « Ritmo de Amor », de Los Macuanos (2012).....	266
Fig. 10. Clip vidéo de « Jardines », de Chancha Vía Circuito (2014)	274
Fig. 11. Clip vidéo de « Colibria », de Nicola Cruz (2015).....	276
Fig. 12. Clip vidéo de « Uno resuena », de Lulacruza (2016)	277
Fig. 13. Clip vidéo de « Oruga », de Chancha Vía Circuito & El Búho (2020)	285
Fig. 14. Clip vidéo de « Guarida », de Dengue Dengue Dengue (2016)	292
Fig. 15. Clip vidéo de « Ego trip », de Deltatron (2014).....	295
Fig. 16. Clip vidéo de « Crop circles », de Frikstailers (2014).....	296
Fig. 17. Clip vidéo de « Fiesta », de Bomba Estéreo (2015)	299
Fig. 18. Clip vidéo de « Fiesta (remix) », de Bomba Estéreo & Will Smith (2015).....	300
Fig. 19. Clip vidéo de « Qoqeqa », de QOQEQA (2018).....	302