



HAL
open science

La question du métissage et de l'héritage africain dans la musique populaire de Veracruz, Mexique

Christian Rinaudo

► **To cite this version:**

Christian Rinaudo. La question du métissage et de l'héritage africain dans la musique populaire de Veracruz, Mexique. Cahiers des Amériques Latines, 2014, Varia, 76 (2), pp.33-51. 10.4000/cal.3254 . halshs-01082402

HAL Id: halshs-01082402

<https://shs.hal.science/halshs-01082402>

Submitted on 13 Nov 2014

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.

Christian Rinaudo

La question du métissage et de l'héritage africain dans la musique populaire de Veracruz, Mexique

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Christian Rinaudo, « La question du métissage et de l'héritage africain dans la musique populaire de Veracruz, Mexique », *Cahiers des Amériques latines* [En ligne], 76 | 2014, mis en ligne le 17 septembre 2014, consulté le 15 octobre 2014. URL : <http://cal.revues.org/3254> ; DOI : 10.4000/cal.3254

Éditeur : Institut des hautes études de l'Amérique latine
<http://cal.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://cal.revues.org/3254>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

© Cahiers des Amériques latines

La question du métissage et de l'héritage africain dans la musique populaire de Veracruz, Mexique

En dépit de sa longue histoire comme port d'arrivée et de commerce des esclaves africains¹, on ne rencontre pas, dans la ville de Veracruz contemporaine, d'activités collectives visant à la formation d'une conscience d'appartenance à un même groupe social auto-identifié comme noir, ou afro-descendant, ni d'organisations cherchant à parler et agir au nom de « populations d'origine africaine », comme c'est le cas dans d'autres régions du Mexique [Lewis, 2012 ; Lara Millán, 2008]. Ici, l'idée de l'existence d'un groupe spécifique du type « les afro-veracruzians » n'a pas beaucoup de sens dans l'espace urbain où les habitants s'identifient surtout à partir de distinctions de classe ou de références régionales. Et le terme *jarocho*, servant à désigner, souvent indistinctement, les habitants du sud de l'État de Veracruz, de la côte du Sotavento et de la ville de Veracruz elle-même, renvoie plus à la question du

* Université Nice Sophia Antipolis, Urmis (UMR CNRS 8245 - UMR IRD 205).

1. L'histoire de la population d'origine africaine au Mexique commence avec les premiers conquistadores et se poursuit avec l'organisation du commerce d'esclaves pour pallier la baisse démographique de la population indigène liée à la conquête. La plus grande quantité d'esclaves en provenance d'Afrique a été introduite dans la première période de l'époque coloniale, entre 1580 et 1640 [Aguirre Beltrán, 1972]. Durant cette période, le nombre d'esclaves arrivés serait d'environ 30 000 pour le seul port de Veracruz, et de 100 000 pour l'ensemble des ports situés sur la côte atlantique du Mexique [Ngou-Mve, 1999].

métissage et de ses différentes « racines », espagnoles, indigènes et africaines, qu'à celle d'une putative « identité noire ».

C'est pourtant dans ce contexte que l'on assiste depuis quelques années à la mise en relief de la dimension culturelle dite noire ou africaine dans la musique populaire de cette ville et de sa région. L'analyse d'un tel processus amène en premier lieu à s'interroger sur ces qualificatifs totalisants qui désignent une culture populaire comme noire ou africaine. Dans un texte célèbre, Stuart Hall expliquait que le noir à l'origine d'une politique culturelle dite noire ne devait pas être considéré comme une essence, mais comme « un ensemble d'expériences noires distinctes et historiquement définies » contribuant à produire un répertoire alternatif [Hall, 1992, p. 21-33]. Pour autant, il ne questionnait pas ce qu'il appelait le répertoire noir, l'expérience noire, l'expressivité noire, l'esthétique noire ou la subjectivité noire, expressions à partir desquelles il constatait le caractère divers que cette subjectivité pouvait prendre : « c'est sur la diversité et non sur l'homogénéité de l'expérience noire que nous devons porter notre attention créative » (*idem*). En d'autres termes, la diversité à laquelle se référait Hall se limitait à la « variété des disparités subjectives noires » selon la localisation sociale des sujets noirs en fonction de leur genre, classe, orientation sexuelle, etc. Ainsi faudrait-il reformuler le questionnement de Hall à la manière de Peter Wade lorsqu'il se demande, dans ses propres travaux, en quoi la musique commerciale de la côte colombienne est-elle « noire » ? [Wade, 2011] ou, comme cela est formulé dans les réponses et commentaires à la lettre ouverte de P. Tagg [Raïbaud, 2009; Tagg, 2009], ou encore dans le titre d'un numéro de la revue *Volume!* [2011] s'attachant à déconstruire les catégories raciales dans la musique, « peut-on parler de musique noire ? ».

Un tel questionnement implique de s'intéresser aux usages sociaux des catégories et des stéréotypes renvoyant à l'héritage africain. Dans le Mexique contemporain et urbain, ces usages sont ceux qui apparaissent dans les processus historiques de transformation des représentations du métissage et des identités régionales, mais aussi qui émergent dans des situations concrètes telles qu'on les observe dans les espaces urbains où la dimension ethnique n'est pas toujours présente et peut prendre des sens différents selon les contextes, allant de la valorisation au stigmatisme, de l'expression d'un supplément d'âme aux manifestations de l'exclusion.

Dans cette optique, le travail d'enquête réalisé entre 2007 et 2012 dans la ville de Veracruz a consisté à étudier les moments, les modalités et les raisons pour lesquelles des frontières ethniques sont marquées, entretenues, signifiées, revendiquées, déniées ou valorisées. Nous nous sommes notamment intéressé à l'histoire des catégories en tenant compte des spécificités des acteurs qui en font usage : universitaires, représentants d'institutions culturelles, promoteurs culturels, musiciens, danseurs. L'objectif était de rendre compte des conditions d'émergence, de diffusion, d'appropriation ou de rejet de catégories comme celles de noir, brun (*moreno*), afro-métis, afro-descendant, afro-caribéen, sans compter celles désignant



des appartenances locales comme *jarocho*, pour n'en citer qu'une, dont Ricardo Pérez Montfort a bien montré les conditions dans lesquelles s'est opéré l'oubli de son usage premier comme catégorie du métissage [Pérez Montfort, 2007].

L'approche ethnographique adoptée a également porté sur des contextes ou des moments de plus ou moins forte expression d'une groupalité [Brubaker 2002] pouvant être définie en termes culturels, sur les usages sociaux des catégories renvoyant à la couleur de la peau [Glenn, 2009] ou à une putative origine africaine, sur la mise en valeur de l'héritage africain dans la définition des politiques culturelles, sur les acteurs qui insistent sur les racines africaines de la ville et son inscription dans l'espace caribéen, sur les mises en scènes individuelles et collectives d'un rapport à l'Afrique et à la Caraïbe. Une attention particulière a également été accordée à la gestion des apparences physiques [Lyman et Douglass, 1973], aux manières de marcher, danser, s'habiller qui puisent dans les registres mondialisés et relocalisés de ce qui peut être socialement défini comme une culture noire [Sansone, 2003].

Ainsi, l'hypothèse qui a guidé cette démarche est que ces phénomènes, parfois peu consistants, inconséquents dans certaines situations, jouent en réalité un rôle important dans le maintien des frontières ethniques. En dehors des cas où des consciences identitaires s'élaborent contre l'idéologie du métissage, d'autres relations entre métissage et ethnicité peuvent être observées, qui ne laissent pas d'être importantes socialement [Rinaudo, 2012]. Celle par exemple qui s'établit dans les relations de pouvoir à partir des distinctions sans cesse marquées et reproduites entre les « gens chics », à la peau claire, bien vêtus, vivant dans les quartiers résidentiels, fréquentant les restaurants chers et les discothèques à la mode, et les gens pauvres, du peuple, facilement qualifiés d'Indiens, Noirs, paysans, ouvriers, comme le signalait Guillermo Bonfil lorsqu'il décrivait la coupure entre le « Mexique imaginaire », moderne, de culture urbaine, cosmopolite, héritier de la conquête espagnole et de ses projets de civilisation, et le « Mexique profond » [Bonfil Batalla, 1990]. Ou encore, la relation entre métissage et ethnicité, qui consiste à sans cesse penser, justifier, réaffirmer l'idée de métissage et à décliner, ordonner, ses différentes racines et les populations qui y sont associées.

Pour traiter ces questions, un des principes méthodologiques retenu a été de restituer le sens social que les acteurs confèrent aux définitions ethniques parmi d'autres possibles (sexuelle, générationnelle, sociale, etc.). En d'autres termes, il s'agit de prendre au sérieux les propos de Moerman selon lesquels « l'ethnicité n'est pas [...] une peau dans laquelle les personnes sont cousues, mais un vêtement parmi d'autres dans leur garde-robe; ce n'est pas "un travail à plein-temps", mais une tâche pratique quelquefois accomplie, un rôle quelquefois joué, un réflexe quelquefois provoqué » [Moerman, 1994, p. 135]. De ce point de vue, dans un espace urbain marqué par la présence d'une classe moyenne qui s'emploie à rendre visible la distance sociale vis-à-vis des classes populaires, un autre principe important pour l'enquête a été de

tenir compte du fait que les définitions ethniques sont souvent enchâssées dans des logiques de distinction sociale et de réponses aux distinctions sociales.

C'est donc à partir de ce regard sociologique, capable de saisir ce qui se joue dans les situations concrètes, tout en étant suffisamment panoramique pour voir comment les définitions ethniques s'articulent avec d'autres logiques sociales, que ce terrain urbain portant sur la mise en relief de la dimension culturelle perçue comme noire ou africaine dans la musique populaire a été abordé. D'un point de vue plus strictement méthodologique, celui-ci a consisté à recueillir tout type de sources (écrites, orales, entretiens ethnographiques, observations de situations sociales concrètes) dans les divers domaines où des distinctions liées à la couleur de la peau, aux traits physiques ou à l'imputation de caractéristiques culturelles sont rendues saillantes.

Dans un premier temps, c'est surtout au niveau de politiques culturelles formulées en termes de troisième racine que la question de la présence africaine a fait l'objet de débats et de positions spécifiques de la part des différents acteurs locaux. Ainsi, après avoir retracé les principaux éléments qui ont contribué à la mise en œuvre d'une politique culturelle centrée sur cette dimension afro-caribéenne, on s'intéressera aux discours de musiciens de Veracruz avant de procéder à la description ethnographique d'un programme culturel pour tenter de comprendre comment s'exprime cette dimension africaine du métissage.

Mise en œuvre d'une politique culturelle afro-caribéenne

Dans ses travaux sur la culture populaire et les stéréotypes nationalistes mexicains, Ricardo Pérez Montfort a bien montré comment, dans les années 1920-1930 au Mexique, la construction de symboles culturels nationaux s'est faite aux dépens de la grande diversité des formes d'expressions régionales [Pérez Montfort, 2003]. Les années 1970-1980 marquent la fin de cette période postrévolutionnaire et d'un nationalisme culturel centraliste et homogénéisateur [Jiménez, 2006]. Commence alors un processus de décentralisation culturelle impulsé par l'administration fédérale, et la mise en place, dans tous les états de la République, de secrétariats, instituts ou conseils de la culture. Créé en 1987, l'Institut culturel de Veracruz (Ivec) va mettre en œuvre une politique qui va insister sur une définition afro-caribéenne de la région identifiable à partir de trois éléments.

Le premier d'entre eux a consisté à faire la promotion du *son² jarocho* rural, et du *fandango* communautaire caractéristiques de la région reconnue par García

2. Le *son* est une musique populaire d'origine rurale répandue dans la Caraïbe hispanophone et pouvant combiner des influences diverses, espagnoles, indigènes, africaines. Il se caractérise par l'improvisation de textes autour d'un thème (un animal, un personnage...). Le terme *son* est utilisé dans plusieurs styles musicaux : le « son cubain » connu à Cuba sous le nom de « son montuno » et mondialement popularisé dans les années 1930, le « son jarocho » de Veracruz, le « son huasteco » de la Sierra Huasteca au Mexique...



de León comme la Caraïbe afro-andalouse [García de León, 1992]. Les origines de ces pratiques devenues une composante culturelle largement répandue dans le pays remontent à l'époque coloniale. Souvent décrit comme le résultat du métissage de trois racines, espagnole (musique baroque et andalouse), africaine (rythmes et percussions), et indienne (thématiques abordées), le son *jarocho* a été l'objet dans les années 1940 d'un processus de commercialisation et de folklorisation qui a entraîné des changements importants tant du point de vue musical (accélération du tempo, transformation des instruments...) que de l'évolution des représentations de ce qui s'est imposé comme un élément du folklore national en évacuant au passage cette relation historique avec l'Afrique : « La tenue et les accessoires que portaient ceux qui représentaient les dits *jarochos* n'avaient plus rien à voir avec le monde rural et les secteurs populaires de la côte. Désormais on appelait "costume jarocho" une tenue blanche immaculée, très élaborée et coûteuse telle que la portaient les élites hispanophiles du port, des villes principales et des anciennes *haciendas* de Veracruz. [...] Un tel tableau du son *jarocho* s'imposa de manière définitive dans le répertoire des représentations régionales stéréotypées en 1940 quand un groupe de Veracruz choisit le chant et la musique de *la Bamba* comme leitmotiv de campagne politique entre 1945 et 1946 » [Pérez Montfort, 2001, p. 156-157]. Dans ce contexte, l'objectif de la politique culturelle menée à partir de la fin des années 1980 était de se défaire du son *jarocho* commercial et de renouer avec une définition de celui-ci centrée sur l'idée de métissage entre trois racines.

Un autre élément de cette politique s'est concrétisé par la revalorisation du *danzón* et du son *montuno* dans la ville de Veracruz, deux styles musicaux et de danse d'origine cubaine qui ont été introduits à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e grâce aux communications permanentes qui existaient alors entre les ports de La Havane et de Veracruz, mais aussi grâce à la présence d'une petite communauté cubaine qui a facilité leur rapide implantation dans les quartiers populaires et sur les places publiques de Veracruz [García Díaz, 2011] jusqu'à devenir une des principales attractions de la ville signalée dans les guides touristiques. Et c'est à partir de ce travail initié à la fin des années 1980 qu'ont été rendus possibles quelques années plus tard la création du Festival de son *montuno*, puis du Festival international Agustín Lara entre autres événements importants, mais aussi le développement de nombreuses autres activités organisées dans le but de promouvoir les manifestations artistiques de ce qui allait être appelé par certains promoteurs culturels la « tradition afro-caribéenne de Veracruz » [Figueroa Hernández, 2002], comme les *Noches de danzón*, les cours de danse et de percussions afro-cubaines, les ateliers de salsa, de son et de *danzón*, etc.

Enfin, un troisième élément de cette politique a consisté à impulser une réflexion académique sur la Caraïbe et son héritage africain en l'associant à un programme national lancé en 1989, qui portait sur la valorisation de ladite

troisième racine du métissage mexicain. Cette orientation a démarré avec l'organisation de deux forums universitaires en 1989 et 1990, intitulés *Veracruz también es Caribe* [Castañeda, 2004; Muñoz Mata, 1990]. Ces rencontres, organisées par l'Ivec, avaient pour but de promouvoir, à partir de la présentation de travaux de recherche, une représentation de Veracruz comme région culturellement tournée vers la Caraïbe. Une dynamique similaire a eu lieu au même moment à Cancún dans l'État du Quintana Roo avec ce qui dès 1988 s'est intitulé le Festival international de culture de la Caraïbe. Mais ce qui précisément allait devenir une caractéristique de la politique culturelle de Veracruz est d'avoir associé cette inscription régionale dans la Caraïbe au programme national « Notre troisième racine » dont l'objectif était d'étudier et de valoriser la présence africaine au Mexique [Martínez Montiel, 1993]. C'est cet assemblage de la définition d'une politique culturelle tout à la fois centrée sur l'inscription de Veracruz dans le bassin culturel caribéen [Juárez Hernández, 2006] et sur une prise en compte locale de ce programme qui a débouché, en 1994, sur la création du Festival international afro-caribéen considéré à l'époque comme un projet prioritaire national et bénéficiant du soutien du gouvernement de l'État de Veracruz [Rinaudo, 2011].

Ainsi, ce festival est le résultat de la mise en œuvre d'une politique culturelle qui, elle-même est le fruit de réflexions académiques menées durant cette période charnière de l'histoire du Mexique et de l'Amérique latine durant laquelle les questions de la diversité, du multiculturalisme, du patrimoine culturel, de la mémoire des minorités et de leur reconnaissance, de la décentralisation et de la globalisation culturelle ont émergé dans les débats et dans les agendas publics. Cette politique a consisté à associer diverses orientations qui commençaient à émerger, tant dans le domaine de la recherche académique que dans celui de l'action publique.

Il est possible de conclure, à l'instar de Christina Sue, que cette politique de promotion institutionnelle de la troisième racine n'a pas réussi à forger localement un sentiment communautaire autour de l'afro-descendance [Sue, 2013]. Mais on peut aussi faire l'hypothèse que toutes ces années de promotion de la troisième racine du métissage mexicain, ponctuées par des rencontres académiques, des expositions, et de nombreux concerts mêlant groupes invités de toute la région caraïbe et formations musicales locales n'ont pas été sans effet. Dès le début, les différents acteurs impliqués dans la mise en œuvre de ce programme se sont par exemple retrouvés dans une critique sans appel de la position dominante exercée par l'élite conservatrice locale qui refusait toute forme de reconnaissance d'un héritage commun lié aux origines africaines et à la proximité culturelle de Veracruz avec la Caraïbe. C'est ce que décrit bien la première directrice de l'IVEC, Ida Rodríguez Prampolini :

« Quand nous avons inauguré la première exposition sur la relation entre Veracruz et Cuba où figurait évidemment beaucoup la population noire, mes propres amies d'enfance, réactionnaires comme pas deux me l'ont reproché, pourquoi tu fais cela ?



Ce que nous autres avons cherché à oublier, toi tu viens nous le remémorer. Et cela a été la réaction de la classe supérieure de Veracruz, tous avec leurs cheveux frisés, de race noire trois générations en arrière et niant tout cela, ce fut terrible et réellement impressionnant» (Entretien, mai 2008).

De ce point de vue, trente années de politiques publiques centrées sur le *son jarocho* rural et la tradition des *fandangos* communautaires, sur la musique afro-caribéenne, sur la Caraïbe comme espace culturel spécifique et sur la troisième racine du métissage ont eu pour effet de modifier en profondeur les critères de légitimation culturelle. Plus encore, elles ont contribué au passage d'une période historique (celle des années 1930-1970) caractérisée par la négation de l'héritage africain et par des entreprises de blanchiment des cadres stéréotypés de l'identité *jarocho*, à une période où la racine africaine et le métissage font désormais partie de la représentation de la société locale.

Métissage et héritage africain dans les discours sur la musique populaire

L'historiographie locale contemporaine a bien décrit les différentes influences qui ont contribué à la formation, d'un côté, d'expressions culturelles telles que le *fandango* et le *son jarocho* dans la Caraïbe afro-andalouse organisée autour du bétail et de l'élevage sans être pour autant coupée de la ville; de l'autre, d'une culture populaire urbaine caractérisée par l'appropriation de la musique cubaine (*danzón*, *son montuno* ou cubain, boléro...) et plus largement afro-caribéenne [Malcomson, 2010; Figueroa Hernández, 1996].

L'impulsion, au niveau des politiques culturelles, de cette nouvelle norme de valorisation de l'héritage africain et du métissage trouve un écho dans les discours des musiciens de la région qui rendent compte à la fois de leur propre prise de conscience de cet héritage, de leur manière de lui donner un sens et de l'exprimer dans leurs propres projets musicaux. Par exemple, Gilberto Gutiérrez, leader du groupe Mono Blanco à l'origine du mouvement de récupération du *son jarocho* traditionnel, explique bien comment, dans les années 1980, un changement de la vision du monde de cette pratique s'est opéré, mais aussi comment les musiciens ont été amenés à identifier certaines personnalités de ce monde comme noires et à faire sonner leur musique comme africaine :

«Dans les années 1980, il était très important de prendre conscience de la troisième racine comme on l'appelle aujourd'hui et que l'on n'appelait pas ainsi à cette période. Don Arcadio, qui était noir, on ne le pensait pas comme noir, peut-être à cause de la conscience visuelle que l'on avait alors du monde du *son*, peut-être parce qu'officiellement tout cela était alors pensé comme un monde blanc et parce que, disons que, racialement parlant, l'existence des noirs était éludée [...] Et ainsi nous avons

commencé à prendre conscience de cela et nous avons commencé à sentir que nous avons des racines africaines... et je ne sais plus comment cela s'est produit exactement, mais d'un coup on s'est mis à en parler et à dire que le son jarocho, et que le flamenco, et que la musique africaine... en fait on ne savait pas grand-chose de ce que l'on racontait, mais on commençait à avoir au moins conscience de tout cela, de l'existence de l'Afrique... Et quand est sorti le disque *Al primer canto del gallo*, on a épuré notre musique en y mettant moins d'instruments à cordes et on a laissé les percussions seules, comme une manière de revendiquer le côté africain et pour que ça sonne africain...» (Entretien, janvier 2009).

Cette activité d'appropriation de l'héritage africain est également très présente dans la carrière de Patricio Hidalgo, autre musicien devenu incontournable dans le mouvement de récupération du *son jarocho* dit traditionnel, petit fils de Don Arcadio Hidalgo et à l'origine d'un projet culturel intitulé « Afrojarocho » :

« Les Noirs ont joué un rôle important dans l'histoire du Mexique, et pas seulement dans la région du Sotavento... Nous avons Yanga dont on peut dire qu'il fut le premier Noir libérateur des Amériques, nous avons aussi des Noirs malangas près de la ville de Veracruz, mon grand-père Arcadio Hidalgo qui a vécu la révolution, avec sa poésie, sa jarana, sa pratique du fandango... le père de mon grand-père, lui aussi était noir et chantait des décimas et jouait de la jarana... mon père faisait aussi de la musique et il était noir également... donc il y a cet élément noir dans la famille... par exemple on disait de mon grand-père Arcadio qu'il était le dernier Noir troubadour du Sotavento... et donc qu'est-ce qu'on fait avec notre projet Afrojarocho? [...] On s'empare de ce thème qui a été ignoré pour le mettre en débat, en jouant, en chantant...»

Le thème en question dont s'empare Patricio Hidalgo dans ce projet n'est pas seulement celui de la présence, longtemps ignorée, d'une population d'origine africaine dans la région, mais celui qui consiste à inscrire la pratique du son *jarocho* et des *fandangos* dans une trajectoire de révolte sociale dont les débuts remontent à l'époque des rébellions d'esclaves. C'est bien ce qui ressort également de ce projet lorsqu'il est question de récupérer une forme musicale, la conga, décrite comme faisant partie du patrimoine culturel de la région et comme une pièce supplémentaire à inscrire dans cet héritage d'activisme social et de mobilisations collectives :

« La conga est un genre qui s'est maintenu vivant dans un petit répertoire... Nous avons la Conga del Viejo... qui avait perdu ses textes et son rythme de conga... on a écrit de nouveaux textes, on lui a redonné son rythme et on l'a accompagné avec de la jarana, du requinto, du tambourin, de la quijada, du marimbol dans un groupe que nous avons formé et qui s'appelait Chuchumbé... Et comment est née la Conga del Viejo? Selon Francisco Rivera Ávila, connu comme Paco Píldora, chroniqueur



de la ville de Veracruz, elle aurait été composée collectivement par les dockers du port de Veracruz, comme un acte de protestation sociale [...] parce qu'ils vivaient dans les pires conditions sociales, ils étaient exploités, et durant les fêtes de Noël, ils allaient réclamer de meilleures conditions de vie au rythme de la conga, la Conga del Viejo [...] On voit en ce moment que les gens s'intéressent à la conga... à Oaxaca, il a été composé une conga, là aussi comme un acte de protestation par rapport à la situation que traverse le Mexique [...]

Il est intéressant de noter que si cette narration des origines du *son jarocho* peut, comme dans les cas mentionnés ici, insister sur cet héritage africain en lui conférant une signification particulière, c'est dans tous les cas comme une pratique issue du métissage entre les colonisateurs espagnols, les esclaves et descendants d'esclaves africains et les populations indigènes présentes dans la région qu'elle est désormais présentée dans les très nombreux festivals, fandangos et ateliers d'apprentissage de la pratique organisés tant au Mexique, qu'aux États-Unis et en Europe. En ce sens, les projets cherchant à faire sonner cette musique plus africaine ou à explorer le mélange de sonorités afro-caribéennes présentes dans le *son* et la *conga* visent plus à inscrire cette pratique dans le cadre d'un métissage populaire propre à la Caraïbe afro-andalouse que de chercher à en faire une « musique noire ».

Cette manière de mettre l'accent sur la dimension africaine d'un métissage populaire et contestataire caractéristique de la région se retrouve dans les discours des musiciens de salsa et de *son montuno* de Veracruz qui, depuis l'apparition du Festival afro-caribéen, commencent à utiliser des catégories soulignant cet héritage tout en continuant à associer le terme « salsa » à l'idée de musique commerciale propulsée par l'industrie du disque nord-américaine au début des années 1970. Par exemple, Cheo pianiste du groupe *Son de esquina* raconte comment s'est imposé ce terme comme une catégorie du métissage avant même que l'on commence à définir cette même musique comme afro-caribéenne :

« En avril 1982, j'ai eu la chance d'être présent à un spectacle ici à Veracruz où étaient présents la Sonora Veracruz et Melón qui avaient invité Johnny Pacheco, et j'ai pu écouter l'entretien qu'il a donné à la radio où il disait à l'époque à propos de la définition du terme salsa : " nous autres à New York, nous avons affaire à tant d'ethnies, à tant de races que pour pouvoir commercialiser le nom de quelque chose qui puisse englober tout, nous lui avons donné le nom de salsa, et salsa désormais englobe les musiques autochtones du Venezuela, de Cuba, de la République dominicaine, de Porto Rico" . [...] Aujourd'hui, tu vas rencontrer des gens traditionalistes qui vont te dire non, ça, c'est afro-caribéen, et si tu leur dis, "mais c'est de la salsa", ils te disent "oui mais c'est afro-caribéen"... Pourquoi afro-caribéen, parce que quasiment tout naît dans la Caraïbe du fait des esclaves africains qui sont arrivés et se sont installés là, et de là s'est créé l'afro-caribéen... » (Entretien, janvier 2008).

Gonzalo, percussionniste de cette même formation musicale, se qualifie lui-même de *moreno* (brun) et se présente comme une personne d'origine populaire ayant vécu son enfance dans un quartier pauvre du nord de Veracruz. Précisant les éléments du contexte mexicain dans lequel a surgi le mouvement *salsero*, il explique :

« Pour moi, personnellement, le fait qu'on joue ce type de musique va avec l'idée du coin de la rue, de la "salsa brava"... parce que lorsque j'ai su ce qui a permis l'existence d'un groupe comme Las Estrellas de Fania³ qui sont ceux qui ont travaillé cette dénomination de "salsa", moi ça m'a fasciné et j'ai compris cette nécessité du peuple latino-américain de s'exprimer de la sorte [...] c'est ce que nous sommes... parce qu'ici au Mexique on dirait quelquefois qu'il n'y a même pas une définition de race métisse... le Blanc est 100 % blanc, le Noir est 100 % noir et l'Indien est 100 % indien, et tous ceux qui ne sommes ni blancs, ni noirs, ni indiens, quoi ? Qu'est-ce que nous sommes ? Nous ne sommes rien ? Parce que moi je ne suis ni blanc, ni noir, ni indien, moi je suis un peu de tout ça [...] et donc c'est ça, comme la salsa qui est un mélange, la race que nous sommes... » (Entretien, janvier 2008).

Ces propos permettent de voir comment s'articulent différentes dimensions autour de la question du métissage. La première est celle qui renvoie à l'affirmation d'une forme d'expression culturelle aux influences diverses tout en étant marquée par son héritage africain. Ici, le terme *salsa*, souvent déprécié par l'élite intellectuelle qui en souligne le caractère commercial, vient mettre un nom sur un des aspects de ce mouvement culturel transnational caractérisé par le fait de ne pas chercher à opposer une musique noire à une musique blanche, et d'assumer pleinement ce mélange expérimenté dans les quartiers populaires latino-américains. Quant au label afro-caribéen, il vient, là encore, mettre l'accent sur l'héritage culturel lié à l'histoire de l'esclavage. En d'autres termes, l'héritage culturel africain est ici ce qui vient donner une couleur particulière à ce mélange.

Les propos de Gonzalo posent toutefois une autre question, formulée en termes identitaires (« ce que nous sommes »). Il n'est plus question ici du métissage, mais de l'existence d'une population métisse issue du mélange, renvoyant à l'identification de Gonzalo comme *moreno* [Sue, 2009], et que la couleur de peau polarisée entre blanc et noir rend invisible [Raibaud, 2009, p. 171]. Ainsi, l'analyse livrée par Gonzalo est une tentative d'articuler le mélange culturel au mélange racial (« moi je ne suis ni blanc, ni noir, ni indien »), et d'assumer à la fois les influences africaines « peu recommandables » de cette musique et le fait de faire partie d'un « nous » qui n'est ni blanc, ni indien, ni noir, mais qui est, selon sa formule, « un peu de tout ça ».

3. Las Estrellas de Fania, littéralement les étoiles (vedettes) de Fania, renvoie aux quatre compilations des différents artistes produites par le label Fania Records suite au concert donné en août 1971 au Cheetah à New York, et qui a propulsé la salsa comme genre commercial mondialement connu.



Expressions de l'héritage africain et frontières sociales

Cette insistance sur l'héritage africain ou afro-caribéen en même temps que sur le métissage peut aussi s'observer dans les espaces publics urbains où les performances des musiciens et des danseurs peuvent jouer sur ces différentes racines et sur les questions sociales qu'elles soulèvent. Pour tenter de comprendre ce phénomène, nous nous intéresserons ici à une manifestation culturelle intitulée *Noches de callejón* qui se déroulait chaque fin de semaine entre 2007 et 2012 au Portal de Miranda, une ruelle piétonne qui donne sur la place centrale de Veracruz, en plein cœur de son centre historique.

Cette manifestation culturelle a été impulsée par le directeur artistique, chanteur et guitariste du groupe Juventud Sonera, dont le projet initial, inspiré de la sortie du film *Buena Vista Social Club*, était de réhabiliter la tradition du *son montuno* qui existe à Veracruz depuis la fin des années 1920. Bien que bénéficiant d'autorisations précaires de la part des autorités locales, elle s'est imposée comme un rendez-vous culturel de la ville attirant un public assidu venant des quartiers populaires. De par sa localisation, à la croisée des circuits touristiques et des promenades nocturnes des habitants, cette scène de la vie urbaine de Veracruz constitue un lieu de rencontre entre des passants ordinaires intéressés par ce qui s'y passe, et un milieu d'interconnaissance composé d'habitues, plus ou moins assidus, qui saluent les musiciens en arrivant, forment des petits groupes de sociabilité, se mettent à danser, engagent des conversations. Ceux-ci ne forment pas pour autant un groupe social homogène. Beaucoup ont entre 16 et 30 ans, mais les individus plus âgés, venant seuls ou en couple, ne sont pas moins fréquents. Certains viennent de quartiers populaires voisins, d'autres résident dans les secteurs pauvres de la périphérie, ou font partie d'une élite culturelle locale appréciant ce type de musique et d'ambiance urbaine. On y retrouve également des musiciens de la ville qui évoluent dans les domaines du *son jarocho*, du *son montuno*, de la salsa et autre musique tropicale, du rap et du reggaetón, mais aussi des musiciens de passage à Veracruz, mexicains ou étrangers, qui viennent se joindre au groupe et partager avec les membres permanents de la formation un moment de convivialité musicale.

Parmi ces habitués qui fréquentent le Portal de Miranda, lorsque le groupe Juventud Sonera joue, se donne à voir, bien que de manière différente chez les jeunes et les moins jeunes, les femmes et les hommes, les danseurs et les musiciens, une forme d'expression qui passe par le fait de partager certaines références culturelles dont les codes peuvent être interprétés, signifiés. Il ne s'agit pas tant de se définir en tant que « noir » que de danser certaines séquences rythmiques en sur-jouant la gestuelle et les mouvements chorégraphiques de différentes expressions corporelles renvoyant au monde afro-caribéen et au dialogue transocéanique à l'origine de pratiques artistiques qui, à l'instar de la danse afro, sont le

résultat d'échanges répétés entre artistes, intellectuels et politiques réunis par le même désir de célébrer l'héritage culturel noir [Capone, 2011].

Le plus souvent, ces manifestations sont identifiées par le public et les musiciens comme des performances qui se distinguent des danses de couple plus classiques. Progressivement, un cercle se forme autour de la personne qui démarre une performance de ce type, le public lance des encouragements, les habitués échangent des commentaires et les musiciens sortent de leur routine, réalisant des improvisations et des solos plus emphatiques. Certaines personnes sont des habitués de ces performances, à l'instar de Jaina, une jeune fille de 20 ans vivant dans un quartier populaire de Veracruz, dont la couleur de peau et les traits physiques ne sont pas particulièrement identifiés comme noirs ou mulâtres, qui se lance régulièrement dans une performance lorsque les musiciens interprètent *Pelotero a la Bola* de Carlos Oliva. À la fin, un des musiciens du groupe ne manque jamais de la remercier en annonçant son nom au public et en lançant une petite phrase de commentaire du type « *qué bárbaro como baila esa negra* »⁴. Au dire des personnes interrogées sur la performance de Jaina, son style s'inspirerait à la fois de celui des *rumberas* de cabaret et des danses érotiques pratiquées dans les *table dance* en associant, de manière stéréotypée, sexualité débridée et africanité.

D'autres personnes peuvent se lancer dans des performances, à l'instar de Doña Caro, une dame âgée d'origine modeste qui danse généralement pour les touristes près des restaurants du centre historique et vient quelquefois se divertir en fin de soirée au Portal de Miranda. Cette fois, les habitués du programme et les musiciens décrivent sa manière de danser comme créole. Cette catégorie est utilisée localement pour désigner les traditions rurales de la Caraïbe, les origines du *son*, le mélange de la guitare espagnole et des rythmes syncopés apportés par les esclaves africains. Ainsi, en plus de susciter l'admiration de ce public averti, la performance de cette dame est décrite comme une expression encore vivante de cet héritage afro-caribéen de Veracruz.

De jeunes garçons et filles de la ville ou de la région habitués des espaces culturels plus alternatifs mais régulièrement présents lors de ce programme peuvent également entrer dans ce jeu de mise en scène de soi, combinant des signes emblématiques de la Caraïbe noire (dreadlocks, barbe, couleur et style des vêtements...) et des manières de se mouvoir et de danser qui, là encore, et dans un style différent, sont décrites comme des formes d'expression s'inscrivant dans cet héritage culturel africain. C'est ce qu'explique Lalo, un garçon de 23 ans issu d'un quartier populaire de Veracruz, qui joue des percussions et chante avec ses copains dans les transports urbains lorsqu'il a besoin d'argent :

« Moi j'aime bien venir ici en fin de soirée lorsqu'il y a cette ambiance un peu particulière où chacun rentre un peu dans ce jeu de faire sortir le Noir [rire]

4. « Quelle folie comment danse cette noire », commentaire recueilli en juin 2009.



Christian : tu te définis comme Noir ?

Lalo : non, mais nous sommes tous un peu descendants de Noirs, non ? et donc quand tu entends cette musique et que tu te plonges dans cette ambiance, forcément tu te mets à bouger d'une certaine manière...

Christian : de quelle manière justement ? Est-ce que tu peux l'expliquer ?

Lalo : pas vraiment, moi je ne me vois pas... mais si tu prends les autres, Ricardo par exemple il ressent ça plutôt à la manière des Jamaïcains tu vois, reggaeman, tranquille [...], Fallo lui, il va être super influencé par le mouvement rap, hip-hop [...] et Sara, ma copine, elle part dans ces trucs de danse afro, c'est un autre style...», avril 2008, *transcription approximative*.

Un autre élément qui ressort de ces observations est que l'expression de cet héritage vient souvent se combiner avec une frontière sociale : celle qui consiste à se démarquer des pratiques de distinction qui marquent fortement l'organisation de la vie nocturne de Veracruz. Par exemple, lors d'une discussion collective sur ce sujet qui a eu lieu dans une des brasseries du centre historique, Paco, un jeune artiste qui fréquente régulièrement les différents lieux nocturnes de Veracruz explique à sa manière cette articulation :

«Moi je préfère venir ici [Portal de Miranda] plutôt que d'aller dans les discothèques branchées du bord de mer. D'abord, ici c'est de la musique live, et c'est gratuit, tu es dans la rue... tu peux aller et venir, partir boire une bière, aller voir ce qui se passe ailleurs... disons que ça correspond plus à mon état d'esprit, *callejero* [de rue]... c'est vraiment l'esprit de Veracruz... non ? Et puis surtout moi ce que je ne peux pas supporter dans les lieux à la mode, c'est cette manière super codifiée de s'habiller, de marcher, de parler... de regarder les autres, de te faire des remarques sur tes fringues, sur tes fréquentations... bon ils ne sont pas tous comme ça, tu as des endroits plus sympas, plus ouverts on va dire, mais en général c'est plutôt comme ça...

Christian : et ici c'est comment ?

Paco : ben dans ce genre d'endroit tu fais ce que tu veux, tu ne te poses pas la question de savoir si ce que tu fais va être bien ou mal apprécié, à la limite même tu prends un certain plaisir à prendre le contre-pied, à parler mal, à t'habiller mal, à faire tout ce qui va être pensé comme "mal" par les "gens biens"...

Christian : c'est-à-dire ?

Paco : fréquenter les lieux dans la rue, ne pas être avec une fille qui passe son temps à se préparer avant de sortir... quand Julia [sa copine] s'habille de manière un peu élégante, avec une robe, des talons, du vernis à ongle, je lui dis fais gaffe, tu es en train de devenir "branchée", et on rigole...

Christian : et il y a une relation avec le fait d'écouter ce genre de musique aux influences afro-caribéennes plutôt qu'autre chose ?

Paco : cette musique renvoie à ce passé des esclaves, des pirates, de la contrebande, toute cette vie nocturne du port, les dockers, les bars populaires autour du marché...

et même si moi j'aime bien aussi d'autres genres de musiques et d'ambiances, j'aime bien cette idée de tirer du côté de ce que les "gens biens" rejettent plus que tout...» (juin 2008, *transcription approximative*).

En d'autres termes, il est question ici de partager avec les autres certaines pratiques culturelles pour les transformer en signes [Hebdige, 2008; Rancière, 2008]. Signes, pourrait-on dire, qui ne relèvent pas seulement d'une culture populaire, mais d'un mode de vie qui se situe à distance des cadres normatifs fixés par la bonne société. Signes, en d'autres termes, de non-alignement avec les « gens biens »⁵ qui fréquentent certains bars à la mode et « parlent en zozotant »⁶ pour accentuer la distinction sociale, ou qui ont fait le choix de désertier le centre de Veracruz pour y préférer les lieux plus cosy de la municipalité voisine de Boca del Río, où se retrouvent désormais les jeunes de bonnes familles dans leur volonté affirmée de redoubler la distance sociale d'une plus grande séparation spatiale. Signes enfin qui, en adoptant des mouvements corporels sexuellement explicites, marquent un commun écart avec ce que l'on appelle aussi les gens « décents » et dont une des caractéristiques consiste à rendre manifeste la distance morale avec les gens « ordinaires » et à gommer tout ce qui peut apparaître comme des signes d'africanité dans la manière de se présenter aux autres.

Ici, la mise en scène de traits physiques, des postures, gestuelles et des esthétiques puisant dans les différents registres culturels évoquant l'héritage africain est une manière de signifier son empathie avec cette culture de rue qui réinterprète à sa manière les frontières ethno-raciales et entretient une relation élective avec l'Afrique et les Amériques noires. Et c'est aussi une façon de se situer dans un rapport de classe qui s'exprime à partir des signes attribués localement aux différentes origines du métissage. Danser en faisant « sortir le noir », tout comme « parler en zozotant » sont des marqueurs sociaux qui s'opèrent à partir de la représentation locale du métissage. Celle-ci peut être plus ou moins acceptée ou reniée, et les traits culturels et physiques qui lui sont associés plus ou moins exhibés ou masqués, noircis ou blanchis, africanisés ou européens. C'est en ce sens que les expressions de cette africanité observables dans ces contextes ne s'opèrent pas *en dépit*, mais *du fait même* de cette représentation qui consiste à faire sans cesse référence à l'une ou l'autre de ces différentes « racines » et qui amène les individus à se positionner socialement, physiquement et culturellement vis-à-vis de la supposée racine africaine.

5. Terme emprunté à l'anglais et employé pour désigner la « gente nice » (les gens élégants) que l'on voit dans les magazines people.
6. L'expression en espagnol « hablar con la zeta » est localement utilisée pour parler des Espagnols qui prononcent les sons « c » et « z » de manière distincte des sons « s », ce qui ne se fait pas au Mexique en général, sauf précisément pour évoquer avec un certain snobisme ses origines espagnoles. On peut dire également « hablar agallegado ».



Conclusion : métissage et distinction sociale

Deux éléments de conclusion peuvent être tirés de cette analyse. Le premier renvoie à la question du métissage telle qu'elle se pose au Mexique. Dans ce pays comme dans d'autres en Amérique latine, l'histoire du métissage a surtout été comprise depuis les Indiens, à partir des processus d'assimilation au XIX^e et dans la première partie du XX^e siècle, puis d'une relative réindianisation opérée sur la base des reconnaissances indigènes accompagnées du rejet de l'idéologie du métissage. Il faut dire qu'à la fin du XX^e siècle, celle-ci commence à être interprétée comme moteur d'une homogénéisation culturelle forcée, élément central des processus de fabrication d'un récit national qui ont ignoré l'importance d'autres phénomènes démographiques [Viqueira, 2010]. En particulier, les populations d'origine africaine ont été largement ignorées, jusqu'à la fin du XX^e siècle, lorsque sera lancé le programme national intitulé « Notre troisième racine ». Dans ce contexte, la question de voir comment le lien entre l'histoire de l'esclavage et des populations d'origine africaine est activé ou non, revendiqué ou non, utilisé politiquement ou non ne se pose pas dans les mêmes termes selon qu'il s'inscrit, comme sur la côte pacifique, dans une posture militante de racialisation visant à sortir du métissage ou qu'il consiste à réaffirmer, comme dans le cas de Veracruz ici étudié, l'hybridation culturelle de la musique populaire de la région en insistant sur les origines racialisées des expressions culturelles identifiées au métissage [Hoffmann et Rinaudo, 2014]. C'est ce qu'avait bien perçu Peter Wade en écrivant : « comme c'est toujours le cas dans les discussions sur le métissage, la musique est considérée comme un symbole de fusion, de dépassement de la différence, mais la représentation de ce symbole implique le rappel constant de la différence » [Wade, 2000, p. 66]. Dans la région de Veracruz, le programme national de la Troisième racine a été l'occasion d'élaborer des politiques culturelles qui ont mis l'accent sur l'inscription de cette localité dans l'espace caribéen tout en valorisant des formes d'expression culturelle largement identifiées au métissage. Ce faisant, il a contribué au passage d'une période historique caractérisée par la négation de l'héritage africain à une autre, où la racine africaine du métissage fait désormais partie des représentations de la société. Cela ne signifie pas que cette représentation soit acceptée comme telle par tout le monde, mais qu'elle s'impose désormais comme une norme légitime de définition de l'identité locale. Et tout le jeu, ensuite, des acteurs inscrits dans des situations concrètes consiste à se situer vis-à-vis de cette norme qu'ils acceptent ou qu'ils refusent, qu'ils assument ou qu'ils subissent, et vis-à-vis de cette dimension spécifique de la représentation du métissage – ladite racine africaine.

Ce dernier aspect nous conduit à aborder un second élément de conclusion, à savoir que cette manière par laquelle les acteurs sont amenés à se situer vis-à-vis de telle ou telle racine du métissage est imbriquée dans des logiques de distinction

et de contre-distinction sociale. À Veracruz tout comme dans les autres grandes villes du Mexique, la distinction sociale basée sur les apparences physiques, la couleur de peau, la manière de s'habiller et de se comporter, la profession exercée, les lieux fréquentés ou évités, le moyen de transport public ou privé utilisé pour se déplacer dans la ville, est un phénomène très courant dans la vie quotidienne. On comprend dès lors que, face aux injonctions de prise de distance vis-à-vis des «gens ordinaires», des formes de contre-distinction puissent se développer en jouant également sur ce double registre tout à la fois social et racial. En ce sens, les expressions célébrant l'héritage culturel africain observées dans le domaine de la musique populaire relèvent moins d'une rhétorique militante contre l'idéologie du métissage que de l'affirmation d'un mode de vie reposant sur une autre lecture du métissage et de ses supposées racines, valorisantes ou stigmatisantes.

BIBLIOGRAPHIE

- **AGUIRRE BELTRAN G.**, *La población negra de México: estudio ethnohistórico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- **BONFIL BATALLA G.**, *México profundo. Una civilización negada*, México, CNCA-Grijalbo, 1990.
- **BRUBAKER R.**, « Ethnicity without Groups », *Archives européennes de sociologie*, vol. XLIII, n° 2, 2002, p. 163-189.
- **CAPONE S.**, « Conexiones diaspóricas: redes artísticas y construcción de un patrimonio cultural afro », in **F. AVILA DOMINGUEZ, R. PEREZ MONTFORT et C. RINAUDO** (éds), *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz, y La Habana*, México D.F., Publicaciones de la Casa Chata, 2011, p. 228-266.
- **CASTAÑEDA A.N.**, *Veracruz también es Caribe: Power, politics, and performance in the making of an Afro-Caribbean identity*, Ph.D. of Philosophy, Indiana University, 2004.
- **FIGUEROA HERNANDEZ R.**, « Rumberos y jarochos », in **B. GARCIA DIAZ et S. GUERRA VILABOY** (éds), *La Habana/Veracruz Veracruz/La Habana. Las dos orillas*, Veracruz, Universidad Veracruzana – Universidad de la Habana, 2002, p. 383-399.
- **FIGUEROA HERNANDEZ R.**, *Salsa mexicana. Transculturación e identidad*, México D.F., Con Clave, 1996.
- **GARCIA DE LEON A.**, « El Caribe afroandaluz: permanencia de una civilización popular », *La Jornada Semanal*, n° 135, 12 de Enero 1992, p. 27-33.
- **GARCIA DIAZ B.**, « El Puerto de Veracruz, cabeza de playa de la música cubana », in **F. AVILA DOMINGUEZ, R. PEREZ MONTFORT et C. RINAUDO** (éds), *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz, y La Habana*, México D.F., Publicaciones de la Casa Chata, 2011, p. 247-268.
- **GLENN E.N. (éd.)**, *Shades of difference: why skin color matters*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 2009.
- **HALL S.**, « What is this "Black" in Black Popular Culture ? », in **M. WALLACE et G. DENT** (éds), *Black Popular Culture*, Seattle, Bay Press, 1992, p. 21-33.
- **HEBDIGE D.**, *Sous-culture. Le sens du style*, Paris, Zones, 2008.
- **HOFFMANN O. et RINAUDO C.**, « The Issue of Blackness and Mestizaje in Two Distinct Mexican Contexts: Veracruz and Costa Chica », *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 2014, p. 1-18.
- **JIMENEZ L.**, *Políticas culturales en transición. Retos y escenarios de la gestión cultural en México*, México, Conaculta, 2006.
- **JUAREZ HERNANDEZ Y.**, *Persistencias culturales afrocaribeñas en Veracruz. Su proceso de conformación desde la Colonia*



- hasta fines del siglo XIX*, Veracruz, Gobierno del Estado de Veracruz, 2006.
- **LARA MILLAN G.**, *Política, espacio y construcción social del poder local-regional en la Costa Chica de Oaxaca*, Tesis de doctora en Antropología, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) 2008.
 - **LEWIS L.A.**, *Chocolate and Corn Flour. History, Race and Place in the Making of Black Mexico*, Durham (NY), Duke University Press, 2012.
 - **LYMAN S.M. et Douglass W.A.**, « Ethnicity: Strategies of Collective and Individual Impression Management », *Social Research*, vol. XL, n° 2, Summer 1973, p. 344-365.
 - **MALCOMSON H.**, *Creative Standardization: Danzon and the Port of Veracruz*, Mexico, PhD Thesis, Department of Sociology (PPSIS), University of Cambridge, 2010.
 - **MARTINEZ MONTIEL L.M.**, « La cultura africana : tercera raíz », in **G. BONFIL BATALLA** (éd.), *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 111-180.
 - **MOERMAN M.**, « Le fil d'Ariane et le filet d'Indra. Réflexion sur ethnographie, ethnicité, identité, culture et interaction », in **C. LEBAT et G. VERMES** (éds), *Cultures ouvertes, sociétés interculturelles. Du contact à l'interaction*, Paris, L'Harmattan, vol. 2, 1994.
 - **MONTALVO TORRES A.**, *Salsa con sabor a Xalapeños. Una historia social de la salsa en Xalapa*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2009.
 - **MUÑOZ MATA L.**, « La presencia del Caribe en México. Una retrospectiva histórica », Segundo Foro Veracruz también es Caribe, Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, 1990.
 - **NGOU-MVE N.**, « Los orígenes de las rebeliones negras en el México colonial », *Dimensión Antropológica*, Inah, vol. 16, 1999.
 - **PEREZ MONTFORT R.**, « El jarocho y sus fandangos vistos por viajeros y cronistas extranjeros de los siglos XIX y XX. Apuntes para la historia de la formación de un estereotipo regional », *Veracruz y sus viajeros*, México, Gobierno del Estado de Veracruz, 2001, p. 123-187.
 - **PEREZ MONTFORT R.**, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 2003.
 - **PEREZ MONTFORT R.**, « El negro y la negritud en la formación del estereotipo del jarocho durante los siglos XIX y XX », *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS, 2007, p. 175-210.
 - **RAIBAUD Y.**, « Peut-on parler de musique noire ? », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 6, n° 1-2, 2009, p. 171-175.
 - **RANCIERE J.**, préface au livre *Peaux blanches, masques noirs. Représentations du blackface, de Jim Crow à Michael Jackson*, Paris, éditions Kargo, 2008.
 - **RINAUDO C.**, « Lo afro, lo popular y lo caribeño en las políticas culturales en Cartagena y Veracruz », in **F. AVILA DOMINGUEZ, R. PEREZ MONTFORT et C. RINAUDO** (eds), *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz, y La Habana*, México D.F., Publicaciones de la Casa Chata, 2011, p. 37-68.
 - **RINAUDO C.**, *Afro-mestizaje y fronteras étnicas. Una mirada desde el Puerto de Veracruz Veracruz*, Mexique, Editorial de la Universidad Veracruzana, 2012.
 - **SANSONE L.**, *Blackness without ethnicity. Constructing race in Brazil*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.
 - **SUE C.A.**, « The Dynamics of Color: Mestizaje, Racism and Blackness in Veracruz, Mexico », in **E.N. GLENN** (ed.), *Shades of difference: why skin color matters*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 2009, p. 114-128.
 - **SUE C.A.**, *Land of the Cosmic Race: Racism, Race Mixture, and Blackness in Mexico*, New York, Oxford University Press, 2013.
 - **TAGG P.**, « Lettre ouverte sur les musiques "noires", "afro-américaines" et "européennes" », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 6, n° 1-2,

2009, p. 135-175.

- **VIQUEIRA J.P.**, « Reflexiones contra la noción histórica de mestizaje », *Nexos*, mayo 2010.
- **VOLUME!** *La revue des musiques populaires*, vol. 8, n° 2, 2011.
- **WADE P.**, *Music, Race and Nation. Musica tropical in Colombia*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.
- **WADE P.**, « La mercantilización de la música negra en Colombia en el siglo XX », in **F. ÁVILA DOMÍNGUEZ, R. PÉREZ MONTFORT et C. RINAUDO** (éds), *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz, y La Habana*, México D.F., Publicaciones de la Casa Chata, 2011, p. 147-164.

WEBOGRAPHIE SONORE

- **CENTRE de documentation du son jarocho**, <http://centrosonejarocho.blogspot.fr>

RÉSUMÉ/RESUMEN/ABSTRACT

À partir d'une enquête de terrain menée dans la ville de Veracruz au Mexique, cet article explore les conditions selon lesquelles sont produites les identifications ethno-raciales renvoyant aux racines africaines du métissage. En l'absence de mobilisations militantes afrodescendantes dans cette région, c'est surtout dans le domaine de la musique populaire que l'on assiste à la mise en relief de la dimension culturelle dite noire ou africaine. Après avoir retracé les éléments qui ont contribué à la mise en œuvre d'une politique culturelle centrée sur cette dimension afro-caribéenne, l'auteur analyse les usages sociaux des catégories et des stéréotypes renvoyant au métissage et à l'héritage africain dans le discours des musiciens. À partir d'une description ethnographique d'une manifestation culturelle, il montre enfin comment s'exprime cette dimension africaine du métissage dans les espaces urbains.

- **CENTRE national de recherche et de diffusion du danzón**, <http://www.danzon.com.mx/>
- **CÓMOSUENA (Espace dédié à la diffusion de la musique afrocaribéenne et au son jarocho depuis le Mexique)**, <http://comosuena.com>
- **GROUPE Juventud Sonera**, Veracruz (Page Facebook) : <https://www.facebook.com/pages/Juventud-Sonera/116975167452>
- **GROUPE Mono Blanco**, Veracruz (Page Facebook) : <https://www.facebook.com/pop.utxo?fref=ts>
- **GROUPE Patricio Hidalgo y el Afrojarocho**, <https://www.facebook.com/pages/Patricio-Hidalgo-y-el-Afrojarocho/136478713096509>
<https://www.youtube.com/watch?v=r70mWuOpWXU>
- **JAROCHELO (Portail dédié au Son Jarocho à Los Angeles, Californie)** : <http://jarocho.com>

A partir de un trabajo de campo llevado a cabo en la ciudad de Veracruz (México), el texto trata de las condiciones de producción de las identificaciones etno-raciales remitiendo a las raíces africanas del mestizaje. En ausencia de movilizaciones militantes afrodescendientes en esa región, la dimensión cultural llamada negra o africana resalta más que todo en el ámbito de la música popular. En primer lugar, el autor analiza la dinámica social que contribuyó a la puesta en marcha de una política cultural centrada en esta dimensión afro-caribeña. Luego, toma en consideración los usos sociales de las categorías que sirven a calificar estas músicas. En fin, la descripción etnográfica de un programa cultural permite entender cómo esta dimensión africana del mestizaje se expresa en los espacios urbanos.

Based on a fieldwork carried out in the town of Veracruz (Mexico), this article explores the ethnic and racial identifications, which come under the



African roots of the *mestizaje*. In absence of afro militant mobilization in the area, it's mostly in the field of popular music, that one attends the highlighting of the black or African cultural dimension. At first, the elements, which contributed to the implementation of a cultural policy centred on the afro-Caribbean aspect,

are recalled. Then, the uses of social categories to qualify these music styles are analysed. Finally, the ethnographic description of a cultural program will allow us to understand how this African aspect of the *mestizaje*, is played on in the urban public space.

MOTS CLÉS

- musique populaire
- Veracruz
- métissage
- héritage africain
- ethnicité
- ethnographie urbaine

PALABRAS CLAVES

- música popular
- Veracruz
- mestizaje
- herencia africana
- etnicidad
- etnografía urbana

KEYWORDS

- popular music
- Veracruz
- mestizaje
- african heritage
- ethnicity
- urban ethnography