



## José Martí et la scène musicale nord-américaine

Par Pedro Norat Soto  
Traduit par Alain de Cullant  
[Numéro 5, 2019](#)

Ouvrir un vieux coffre, laisser sortir les mystères poussiéreux et s'entourer d'un halo d'exotisme, sont des images appropriées pour décrire le charme magique d'une lecture des textes de José Martí.

Mais dans le cas qui me préoccupe, je pense plus à l'acte de déboucher une vieille amphore pour libérer le génie enfermé en elle. Le nouvellement libéré, qui n'est pas toujours un mauvais sujet, tourne autour de vous, avec l'envie de sa dégourdir le corps.

À son passage il répand un halo d'idées, un nuage de poussière nous pénètre.

C'est le cas quand nous nous abreuvons dans les sources Martianas. Dans chaque gorgée il y a une nouvelle flambée d'idées renouvelées. À chaque goût connu, une nouvelle saveur.

C'est un processus immanent à chaque relecture.

Ainsi, il est presque impossible de se désunir de l'essai des suggestions émanant de l'examen des évaluations de José Martí sur la scène musicale.

Nous savons que dès qu'il a commencé dans le métier du journalisme, le Héros cubain a dédié plusieurs regards sur l'art des sons et du temps.

Ce fut durant les presque quinze ans dans sa maison aux Etats-Unis (1880-1895), qu'il a pu avoir accès à une activité musicale plus intense, qu'il a su refléter, avec sa façon particulière, à travers ses *Escenas norteamericanas*.

Dans ces papiers importants nous trouvons des textes dédiés aux grands concerts et aux représentations d'opéra qui ont lieu à New York.

Au cours de son séjour dans la grande ville, il a eu l'occasion d'assister et d'écrire sur plusieurs concerts musicaux et de méditer sur des œuvres de Georg Haendel, Louis Hector Berlioz et,

surtout, de Richard Wagner, un véritable boom à l'époque. Les opéras de Wagner, écrit-il alors, comptent de richesses précieuses et remplissent les théâtres.

Le Maître, cependant, a non seulement été attiré par les grands luminaires, mais il a su aussi reconnaître la musique qui naissait dans les différentes parties de la ville.

Son attention s'est déplacée de la grande scène vers les rues boueuses pour appuyer le sentiment de la foule courageuse se réunissant lors des fêtes et dans des défilés plus ou moins organisés à la recherche de points de vue.

Il n'oublie pas alors le quotidien urbain, où un pianiste russe joue des mélodies de Piotr Tchaïkovski, pour que les passants puissent voir un tournoi d'échecs alors que sonne un tambourin électrique invitant à profiter d'un *minstrel show*.

Aucune autre forme de chanson et de théâtre populaire née au début du XIXe siècle aux États-Unis n'a été aussi influente ou aussi typique que le spectacle de théâtre comique appelé *minstrel show*. Dans ces représentations, surgies dans la décennie de 1820 et disparues au XXe siècle, les acteurs blancs se teignaient le visage et chantaient, dansaient et racontaient des histoires.

Le cubain s'y réfère quand il parle de « ... bouffes... qui, dans leurs plaisanteries, leurs chansons et leurs scénettes, font toujours ressortir les choses publiques, les vices et les manies en vogue chez les gouvernés et les gouvernants ».

Ces comiques s'approprient librement de la musique folklorique jusqu'à l'opéra, mais en même temps, ils ont créé un son qui a communiqué les attributs de la vie étasunienne : laconique, tenace, plein d'extravagance et de comique absurde.

Ses présentations étaient, dans le langage de Martí, des comédies domestiques dans lesquelles sont imités les différents caractères, avec des trames innocentes et grossières, et pour la plupart rude que le monde moderne jette sur ce pays.

Il est important de noter que ces spectacles ont été les semences de la danse moderne *tap*, des chansons commerciales et des comédies musicales.

Justement, la comédie musicale est née aux États-Unis, lors de la seconde moitié du XIXe siècle, avec un noyau fort à Broadway, New York.

Il y a plusieurs chroniques de Martí qui examinent les premières de cette scène importante et où il met l'accent sur l'une de ses caractéristiques les plus courantes : l'impact d'une forte immigration avec une population urbaine complexe et d'origines ethniques et culturelles très différentes. Souvent, ils ne parlent même pas anglais. Ces collectifs représentent un vaste public potentiel pour la comédie musicale, car cette forme de divertissement a été en mesure d'attirer facilement l'intérêt

public avec une histoire qui était clairement évidente dans le développement du spectacle, sans avoir besoin d'avoir une connaissance approfondie de la langue, et qui, en même temps, était visuellement attrayant.

Un élément à ne pas négliger est que notre compatriote fréquentait Broadway pour plusieurs raisons, parmi elles, des motifs de travail, car la rédaction de la revue *La América*, dans laquelle il a collaboré depuis mars 1883 et qu'il a dirigé un certain temps, était précisément dans cette importante artère.

La réception du message de José Martí serait incomplète, si nous ne soulignons pas un élément très symptomatique dans les appréciations de l'intellectuel du plus universel des cubains du XIXe siècle : les théâtres, plutôt que d'amuser, fatiguent. Et comme un bon analyste, il en précise la cause : l'art est fissuré par le mercantilisme croissant.

Heureusement, nous dit-il, les gens de tous les peuples de la terre sont bons, et l'odeur du marché adoucie et polie la littérature et la musique.

Le salut de l'art musical aux États-Unis est dans ce que José Martí qualifie de « personnes ordinaires » pour s'éloigner des terminologies ayant des implications socio classistes.

Mais la chose la plus importante est de percevoir que c'est un art en formation, où s'entrecroisent de nombreux éléments du large spectre multiculturel européen, qui n'ont pas encore réussi à se mêler ou à être *transculturés*, selon les dires de Don Fernando Ortiz.

C'est dans ce sens que l'on doit comprendre ce que Martí dit quand il écrit que c'est « un peuple naissant dans les choses de l'art ». Il manquait l'appréhension de Martí sur cette réalité et de pondérer plus attentivement et plus profondément sur l'influence des Afro-américains dans la musique étasunienne.

Cela a commencé au XIXe siècle avec l'arrivée du *Black Minstrel*, la réponse noire au *minstrel show*, les descendants africains ont commencé à incorporer une grande variété de thèmes spirituels chrétiens.

À la fin du siècle, la musique afro-américaine faisait partie intégrante de la musique américaine, principalement avec la diffusion du ragtime, les musiciens cultivés se sont associés à des mouvements artistiques tels que Harlem Renaissance, qui était le renouveau de l'art dans la grande nation du Nord, en particulier avec l'émergence du jazz, d'autres tendances dans la littérature et la peinture, ainsi que la lutte pour les droits civiques.

Cependant, ce processus a échappé à l'image des considérations idéo esthétiques de José Martí qui, à cette date, se donnait complètement à son plus grand projet, organiser et diriger la guerre nécessaire.

[www.lettresdecuba.cult.cu](http://www.lettresdecuba.cult.cu)  
[lettresdecuba@cubarte.cult.cu](mailto:lettresdecuba@cubarte.cult.cu)  
Facebook : Lettres de Cuba  
Twitter : @rlettresdecuba