

## Introduction

### Le vals et la *canción criolla* : Objets sonores avez-vous donc une mémoire ?

Le 31 octobre 1944, le président de la république péruvienne Manuel Pardo décrétait que tous les 31 octobre serait désormais célébré le « *Día de la canción criolla* », jour où l'on rendrait un hommage spécifique à la musique « populaire<sup>1</sup> » essentiellement jouée et consommée jusqu'alors par les secteurs modestes de la capitale. Cet acte officiel, et finalement très politique dans le contexte de l'époque, adoubaient une expression culturelle qui jusque là n'avait eu que des relations assez lointaines, assez distendues avec les salons dorés de la république. Cette reconnaissance lui permettait de passer selon l'expression de Llorens Amico « *du callejón al palacio*<sup>2</sup> » et prouvait s'il en était besoin que les chansons étaient un peu moins frivoles et sans importance que ne le prétendaient certains.

C'est cette production musicale et culturelle diffusée, jouée et consommée à Lima entre 1900 et 1936 qui est l'objet de notre

---

1. Il n'est pas de terme plus complexe à définir que celui de « populaire » surtout lorsqu'il s'applique à la culture. Dans un louable travail de clarification Denis-Constant Martin fait la remarque suivante : « La catégorie populaire n'est, en général, ni précise ni discriminante et que, lorsqu'elle qualifie la culture, elle suggère un ensemble flou dont les capacités analytiques et heuristiques sont, à tout le moins, peu évidentes. » MARTIN D.C. « Cherchez le peuple. Culture, populaire et politique ». *Critique Internationale*, N°7, Avril 2000.p.169-183. Dans le domaine musical, la massification de la diffusion a rendu encore plus évident le côté inopérant des frontières que certains ont bien voulu tracer. La musique érudite de Chostakovich diffusée en boucle dans des spots publicitaires et fredonnée dans la rue n'est-elle pas aussi « populaire » que le dernier « tube » à la mode, lui-même écouté par des élites politiques ou culturelles ? Dans notre étude « musique populaire » renvoie à une musique jouée et consommée essentiellement dans les secteurs modestes de la capitale péruvienne sans préjuger des éléments esthétiques qui la composent.

2. LLORENS AMICO J.A., *La música popular en Lima: criollos y andinos*, Lima, I.E.P., 1983.p. 62.

étude. Au sein de ce groupe *música criolla* aux contours assez flous, un genre s'est progressivement consolidé depuis la fin du XIX<sup>e</sup>, comme le tango, le son, la samba, la maxixe, l'ont fait dans d'autres endroits. Il est connu au départ comme *vals limeño*<sup>3</sup> avant de devenir progressivement *vals criollo*, terme qui l'identifie au *criollismo*, véritable art de vivre – selon certains – typiquement liménien. C'est lui que nous privilégierons dans notre étude tout en prenant soin de ne pas l'isoler totalement des autres genres avec lesquels il compose un mode sonore, esthétique particulier.

L'onction officielle du président Pardo s'est accompagnée dans les années qui ont suivi, d'une production à la fois abondante et de qualité. « *La generación del 50 [es] la época cimera de nuestra canción popular costeña*<sup>4</sup> » écrit un des observateurs les mieux informés du moment. Mais on assiste alors à un glissement pour le moins intéressant. La chanson *criolla* assume à ce moment là une fonction sociale sans doute nouvelle. Les mutations provoquées par les migrations vont donner un coup de fouet au vieux mythe de la « *Arcadia colonial* » et un regain de vigueur au *criollismo* comme valeur pouvant servir de rempart à l'inquiétante vitalité des andins arrivant dans la capitale. Le vals, plus que ses congénères de la *canción criolla*, sera un des outils de cette tentative de réécriture de la réalité. Autrefois expression privilégiée des secteurs les plus marginalisés « *gente de medio pelo* » de la société urbaine, il devient dans les compositions de Chabuca Granda et d'autres, l'expression idéalisée d'un passé historique merveilleux où tout était « luxe calme et volupté<sup>5</sup> », avant que les andins n'arrivent, faudrait-il ajouter. Cette production solidement

3. Nous garderons dans notre étude le terme de *vals* tel qu'il est utilisé à Lima. Nous l'avons préféré à *valse* autre terme liménien mais qui entretenait la confusion avec la valse européenne, et à *valsecito* au diminutif ambigu.

4. ZANUTELLI M., *Canción criolla. Memoria de lo nuestro*, Lima, Diario el Sol, 1999. p. 99.

5. «El desarrollo de la difusión radial y televisiva a partir de los años cincuenta, va modificando el carácter de la producción y difusión del vals, ampliando su espectro social. Las clases medias y altas reconsideran entonces su tradicional desprecio; es más: lo asumen como propio, identificándolo con una imagen fetichista de lo limeño que sobrevive hasta nuestros días. De ahí su oficialización, su vinculación con una lima señorial inexistente y su afirmación en lo negro como contrapeso a la creciente presencia cultural andina en la ciudad.» NÚÑEZ CARVALLO P., «La agonía del vals». *DESCO*. n°71, mai-Juin 1991, p101.

Cf. GIUDICCELI C., « L'air et la chanson ». in BORRAS G. (Dir), *Musiques et sociétés en Amérique latine*, Rennes, PUR, 2000. p. 93-104.

relayée par la production discographique, la radio puis la télévision, produira un véritable écran de fumée ne permettant de distinguer de l'époque des origines que de rares mélodies anciennes ne venant pas heurter les représentations convenables.

Ce retour insistant vers un passé idéalisé fut en grande partie à l'origine de l'écriture de *Lima la horrible*, stupéfiant brûlot dans lequel Sebastián Salazar Bondy démasque les fictions et les représentations trompeuses du *criollismo*<sup>6</sup>. Salazar Bondy après González Prada et sa virulente prose, après le « *voto en contra* » de Mariátegui<sup>7</sup>, dénonce cette fable qui tente de construire cette image idyllique de la « *ciudad de los Reyes* ». Pour Salazar Bondy, le problème majeur naît de la relation que les habitants de Lima ont avec la mémoire ou plus exactement avec l'histoire. Ils semblent se satisfaire bien plus volontiers des contours assez flous du mythe, « *la extraviada nostalgia* »<sup>8</sup>, que de la « *realidad-realidad* » pour reprendre l'expression chère à José María Arguedas<sup>9</sup>. C'est ce rapport décalé entre une mémoire amnésique ou idéologiquement reconstruite et une histoire simplement plus près des faits qui a guidé pour une bonne part la rédaction de l'ouvrage présenté ici. L'épigraphe citant Jacques Le Goff et indirectement Pierre Nora prend ici tout son sens.

Dans cette entreprise ambitieuse, la chanson pouvait jouer un rôle essentiel en ne perdant jamais de vue ce rapport particulier qu'entretiennent les musiques, les chansons avec la ou les mémoires. Peu d'expressions humaines – à part peut-être sa voisine, la poésie – ont cette capacité à prendre en charge des représentations des émotions et à les transmettre à travers les âges. Certes, nous savons bien qu'il ne s'agit plus tout à fait de la « même » chanson. *Jan petit que dansa* encore familier aux oreilles de bien des habitants du sud de la France n'a évidemment pas tout à fait le même sens que ce qu'il pouvait avoir des siècles

6. «Salazar Bondy deviene en *Lima la horrible* un crítico insobornable de la Arcadia, un Perseo que mira *cara a cara* a la Medusa, una ave de rapiña que no acepta la leyenda colonialista como heredad ni los fantasmas que la pueblan como antepasados venerables.» TREVIÑOS G. et al. *Un hijo (un texto) afligido de Lima*. Prologue à l'édition de *Lima la horrible*, Concepción, Editorial Universidad de Concepcion, 2002. p. 17.

7. Dernière phrase de *Lima la horrible*, *id.* p.132.

8. Titre du premier chapitre de l'oeuvre de Salazar Bondy. L'expression est de Raúl Porras Barrenechea.

9. Cf. *Primer encuentro de narradores peruanos (Arequipa 1961)*, Lima, Casa de la Cultura, 1964.

auparavant<sup>10</sup>. Les récepteurs selon les époques se les approprient et les investissent souvent de significations nouvelles, mais l'objet est bien là et perdure. Le vals criollo ne fait pas exception. A plus d'un siècle de distance, des chansons comme *la Palizada*, *El Guardián*, *Tus ojitos*, etc., font partie de la mémoire collective de Lima et du patrimoine national. Mais c'est bien là le problème. Si la musique est support de mémoire, élément de mémoire, son lien permanent et intime avec le monde qui lui donne naissance et lui confère du sens, la transforme en un objet culturel extrêmement fugace. Or à Lima, il y a un surprenant décalage entre ce que « ces groupes ont fait du passé » pour reprendre l'expression de Pierre Nora et le passé lui-même. Pour des raisons variées, ce que la mémoire collective péruvienne a gardé de cette époque « matrice » du vals et de la chanson criolla est une mémoire tronquée pour ne pas dire amputée, et elle lui a substitué des représentations qui n'ont rien ou peu de choses à voir avec ce que fut la réalité. C'est cette partie oubliée que nous avons voulu retrouver et analyser, comme première étape vers une compréhension globale des évolutions socio-culturelles du vals criollo.

Les deux dates qui encadrent la période étudiée dans cet ouvrage délimitent un espace qui n'est pas homogène du point de vue des productions et consommations musicales. 1900 est certes une date « pratique », mais c'est aussi le moment où plusieurs indices montrent que le vals *limeño* émerge et commence à construire ses propres caractéristiques chorégraphiques et mélodiques. C'est pour cela que nous l'avons choisie. 36 ans plus tard meurt Felipe Pinglo. Sa disparition est l'autre date symbole que nous avons choisie malgré les problèmes qu'elle soulevait. En effet, beaucoup de choses ont changé depuis l'époque où la seule façon d'écouter et de faire de la musique impliquait la présence simultanée des musiciens et des auditeurs. Les années vingt ont marqué une rupture avec la première vague de diffusion massive de disques. 1927 voit l'arrivée du cinéma parlant et musical. Entre 1930 et 1936, les radios étendent leurs réseaux et leur influence, le disque et les appareils de lecture comme les « *victrolas*<sup>11</sup> » deviennent des objets communs. Le vedettariat s'est consolidé dans le monde de la musique populaire et on peut parler d'une véritable industrie du spectacle dans ce domaine. A cela

---

10. Il s'agit d'une très ancienne chanson qui raconte de façon détournée les supplices que l'on infligeait aux condamnés.

11. Nom utilisé en Amérique latine pour désigner les tourne-disques à aiguille.

s'ajoute l'évolution des goûts musicaux qui ont des incidences immédiates sur la façon de composer la musique. Nous aurions pu réduire la période pour lui donner plus de cohérence mais nous perdions beaucoup. D'abord parce que la différence a du bon : les deux périodes produisent des expressions distinctes et on en saisit mieux leurs caractéristiques spécifiques grâce à la comparaison. Ensuite parce qu'en ayant une focale plus réduite nous perdions l'occasion de voir les liens surprenants entre la chanson et un contexte social et politique extrêmement riche : le *oncenio* finissant, la crise avec le Chili à propos de Tacna et Arica, avec la Colombie à propos de Leticia, l'émergence de l'Apra, l'arrivée au pouvoir de Sánchez Cerro... la parution aussi d'autres acteurs, d'autres témoins comme *La Lira Limeña* qui commence sa publication en 1929.

Nous n'avons au départ qu'une idée approximative de la mémoire perdue, et nous étions loin de nous douter de ce que nous allions trouver. Nous avons, pour y parvenir, privilégié une démarche qui a bien des égards fut une véritable épreuve à mi-chemin entre l'enquête de détective et le parcours du combattant. Nous ne pouvions bien évidemment nous satisfaire des représentations véhiculées par cette mémoire collective, volontairement ou non castratrice, mais bien aller *in situ*, comme l'anthropologue sur le terrain, rechercher les traces et les indices qui reconstruiraient une image sonore, visuelle, sensible, de ce qu'a pu être le vals criollo, la chanson criolla de cette époque. Il s'agissait bien de retrouver le plus de « traces » possibles permettant de mieux connaître l'objet en lui-même, de privilégier sa « matérialité objective » en nous protégeant d'une analyse qui ferait de la lecture du texte de chanson la seule voie possible d'étude. Même si les méthodes d'analyse littéraire ont été extrêmement utiles, la reconstitution de la mémoire du vals criollo ou d'une partie de celle-ci impliquait une démarche ciblant une multiplicité de supports. Suivant en cela la démarche suggérée par Roger Chartier, nous avons accordé une place essentielle aux objets : disques, partitions, catalogues d'éditeurs, chansonniers, revues, journaux, etc. Autant d'éléments qui comme un fil d'Ariane permettaient de retrouver la trace de quantités de chansons et musiques aujourd'hui totalement oubliées et qui pourtant éclairaient de façon extraordinaire la vie, les pratiques, les représentations des musiciens, des auditeurs dans le contexte de leur société. Notre première intention a été d'accorder un large

espace aux « objets trouvés ». Quitte à alourdir le texte nous n'avons pas hésité à les montrer, à insérer des clichés, des représentations, car il y a dans leur matérialité tout un réseau de significations auquel nous souhaitions rendre le lecteur sensible. Nous avons regroupé en fin de volume une sélection de textes sur lesquels nous avons travaillé. Il y a là pour le lecteur une somme importante d'informations extraites de supports extrêmement rares, les disques et les *cancioneros*. Il peut à partir de ce corpus accompagner la lecture et s'il le souhaite poursuivre le travail amorcé dans cette brève étude.

Celle-ci s'organise autour de trois grands mouvements qui chacun d'eux sont redevables à certaines démarches. Le premier chapitre doit beaucoup à l'ethnomusicologie, discipline qui a bien des égards fut une pionnière en proposant de poser un regard (et une oreille) aiguisé sur les complexes relations entre le musical et le social. En le mettant en forme bien souvent m'est venue à l'esprit la célèbre phrase de Mantle Hood : « l'étude de la musique en elle-même et dans le contexte de sa culture <sup>12</sup> ». Cette phrase marque sans doute toute notre étude mais nous avons voulu dans le premier mouvement tout en ébauchant un contexte social où apparaîtraient les acteurs, les créateurs, les réseaux de diffusion, accorder une place significative au premier terme de l'équation : le vals en lui même. S'attacher autant que possible aux éléments formels qui le fabriquaient pour en retour mieux comprendre sans doute ses fonctions au sein de la société péruvienne du début du siècle.

Les représentations sont privilégiées dans le deuxième chapitre. Que de fois n'a-t-on entendu que la musique était le « reflet », l'image de la société dans laquelle elle est créée ? Alain Darré le dit fort justement, « dans un effet de miroir permanent le musical réfléchit l'espace social qui l'investit à son tour en lui insufflant de nouveaux sens <sup>13</sup> ». Nous avons tenté dans cette partie de sélectionner un certain nombre de thématiques représentatives des grands sujets qui inspiraient les paroliers et les compositeurs de la chanson criolla. Après avoir mis en évidence dans la première partie de l'étude la surprenante capacité de la chanson à dire les événements, à les transmettre, à les colporter, nous la voyons à

---

12. HOOD M., *Music: the Unknow*, Wesport, Greenwood Press, 1963.

13. DARRÉ A., *Musique et Politique*, Rennes, PUR, 1996. p.13.

l'œuvre sous de multiples facettes. Nous sommes loin d'épuiser le propos et un certain nombre de sujets comme les sports, le football en particulier, auraient pu enrichir le corpus présenté ici.

Le troisième chapitre n'est pas en soi très différent, sur le fond, de celui qui précède. Il montre comment la chanson « dit », commente, parle des crises sociales, de la politique, des conflits avec les voisins du nord et du sud. Elle est aussi le reflet, l'image de ces situations. Mais en consacrant ici une partie spécifique aux relations entre « musique et politique » notre intention était toutefois de dépasser l'idée selon laquelle la musique, la chanson, la danse seraient simplement le miroir de ce qui se passe dans une société. Cette lecture, cette perception des objets sonores leur dénigrerait le droit à exister par eux-mêmes, ils ne seraient que le « reflet de », « l'image de ». Leur fonction ne serait finalement que d'être les serviteurs dociles des messages qu'ils doivent transmettre. En ce sens, la chanson qui dit, qui est le reflet d'une situation serait beaucoup plus « informative » que « performative ». Or, ce chapitre nous permet de montrer le contraire. La chanson, au cœur des crises et des conflits devient bien « un acteur de l'histoire » pour reprendre la belle expression de Jean Quéniart<sup>14</sup>. Nous sommes alors loin des bluettes romantiques ou des amours macabres – pour ne pas dire nécrophiles – que certains vals se complaisent à mettre en scène.

---

14. QUENIART J., *Le chant acteur de l'histoire*, Rennes, PUR, 1999.