



**HAL**  
open science

# Musiciens havanais à l'épreuve de "la période spéciale": quotidien sous tension et rapport au politique à Cuba

Marc Villetelle

► **To cite this version:**

Marc Villetelle. Musiciens havanais à l'épreuve de "la période spéciale": quotidien sous tension et rapport au politique à Cuba. Sociologie. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. Français. NNT : 2012TOU20067 . tel-00863984

**HAL Id: tel-00863984**

**<https://theses.hal.science/tel-00863984>**

Submitted on 20 Sep 2013

**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.



Université  
de Toulouse

# THÈSE

En vue de l'obtention du

## DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

---

**Présentée et soutenue par :**

**Marc Villetelle**

**le** mardi 25 septembre 2012

**Titre :**

Musiciens havanais à l'épreuve de "la période spéciale"  
quotidien sous tension et rapport au politique à Cuba

---

**École doctorale et discipline ou spécialité :**

ED TESC : Sociologie

**Unité de recherche :**

LISST-CERS

**Directeur(s) de Thèse :**

Angelina Peralva, Université Toulouse 2 Le Mirail

**Jury :**

Rapporteurs :

Yvon Grenier, Professor, St. Francis Xavier University

Laetitia Bucaille, Maître de conférences HDR, Université Victor Segalen, Bordeaux III

Membres du jury :

Denis-Constant Martin, Directeur de recherche LAM, Sciences Po Bordeaux

Modesta Suarez, Professeure, Université Toulouse 2 Le Mirail



## RÉSUMÉ.

*Musiciens havanais à l'épreuve de « la période spéciale ». Quotidien sous tension et rapport au politique à Cuba.*

Ce travail de thèse vise à présenter un certain nombre de tendances et de points de tensions nés ou mis à jour à Cuba à la suite de la période spéciale en temps de paix que l'on peut définir comme une crise économique et sociale d'une ampleur considérable ayant frappé ce pays à la suite de la chute du camp socialiste au début des années 90. Pour ce faire, nous nous centrons sur l'expérience de musiciens qualifiés « d'ordinaires » évoluant dans la capitale, La Havane. C'est ainsi à la lumière du quotidien de ces artistes qu'il nous sera possible de comprendre et de saisir la profondeur de cette crise et des fortes redéfinitions qu'elle met en jeu.

Il s'agit de voir les conséquences des moyens mobilisés par le régime socialiste cubain de façon à sortir de cette impasse économique et sociale tout en préservant les acquis sociaux de cette révolution, base de sa légitimité populaire. Seulement, si à terme les réformes engagées (massification du tourisme, progressive mise en avant de comportements économiques libéralisant, double circulation monétaire...) ont permis un redressement économique certain, elles ne vont pas sans questionner, voire entrer en contradiction avec les discours, prérogatives et modes de vie valorisés par le pouvoir.

Nous verrons ainsi de quelles manières un certain nombre de tensions, issues de ces changements (entre un passé idéalisé et un futur incertain, entre l'image de l'authentiquement cubain et celle du non-cubain, et enfin entre le nous révolutionnaire et les projections individuelles) sont traités par ces musiciens, particulièrement sensibles au décloisonnement de l'expérience cubaine.

Dans leur manière de s'auto-définir en tant qu'artiste, dans le regard qu'ils portent sur leur trajectoire et leur métier, nous verrons que ces individus procèdent à un bricolage, à une négociation identitaire incessante visant à conférer à leurs actes un sens que la réalité sociale et économique a rendu trouble.

La vie et les pratiques professionnelles de ces derniers, les moyens qu'ils mobilisent pour lutter et tenter de vivre de leur musique illustrent à notre avis la société cubaine dans son ensemble, marquée par une grande ambivalence, par le besoin « d'inventer » de nouveaux moyens de subsistance et la nécessité d'assembler des éléments en décomposition ou émergents.

Mots clés : Cuba, La Havane, Politique, Musiciens, Changement Économique et Social, Quotidien.

## SUMMARY

*Musicians from Havana and “the special period” test. Everyday life under pressure and relationship to politics in Cuba.*

The aim of this research is to provide a number of trends and areas of tension that have emerged or evolved in Cuba after the « special period in peacetime », which can be defined as the most considerably developed social and economic crisis that has struck this country, as a result of the socialist camp collapse in the early 90's. In order to achieve this, we focus on the experience of musicians seen as ordinary in the city of Havana. It is thanks to the observation of artists in action in their everyday life that we will be able to understand and to capture the depth of this crisis and these large redefinitions it causes.

The purpose is to define the consequences of the means that have been mobilized by the Cuba's socialist system in order to get out of this social and economic impasse while safeguarding the social benefits of this revolution, based on its popular legitimacy. If in the end the reforms (the massification of tourism, the gradual increase of liberalizing and economical behaviors, and the dual circulation of currencies...) allowed an economic recovery, they lead to a questioning and entering into contradiction with speeches, prerogatives and ways of life valued by those in power.

We will see how areas of tension, emanating from changes (between an idealized past and an uncertain future, between the picture of the genuinely Cuban and non-Cuban, and finally between the people of the revolution and the individual who has his own project) treated by these musicians, especially sensitive to the « decompartmentalization » of the Cuban experience.

We will see that these musicians, in the way they define themselves as artists, in their concept of path in life and profession, effect sweeping changes, constantly negotiating questions of identity to ascribe meaning to what they do in this confused, social and economic reality.

In their life and professional practices, the means allocated to fight and to try to make a living with music show in our opinion the Cuban society in its entirety marked by a great ambivalence, the need to find new means of subsistence and to bring these decomposing or emerging elements together.

Keywords : Cuba, Havana, Politics, Musicians, Economic and Social Change, Everyday Life.

## REMERCIEMENTS

Nombreuses sont les personnes qui m'ont aidé et soutenu lors des différentes phases de ma recherche, qui ont su comprendre mon rythme et ma manière de faire, je tiens à les en remercier chaleureusement.

Tout d'abord, Angelina Peralva qui a dirigé cette thèse, pour sa patience, sa disponibilité, son regard bienveillant sur ma façon d'aborder le terrain cubain et surtout pour ses encouragements, ses commentaires et ses remarques qui n'ont eu de cesse de me faire avancer. Une thèse se fait aussi sous tension, et Angelina a respecté, compris et géré dans mon intérêt la tension qui m'a toujours un peu tirailé : celle qui existe entre le besoin de liberté et la forte nécessité d'être encadré, guidé. Je lui en suis très reconnaissant.

Je dois de même beaucoup à Laetitia Bucaille qui a dirigé ma toute première recherche sur ce pays qui me passionne et occupe tant de place dans ma vie aujourd'hui. Ses commentaires et ses encouragements lors de ma maîtrise ne sont pas étrangers à ma volonté de continuer à connaître Cuba. Un grand merci à Yvon Grenier et Denis-Constant Martin pour avoir accepté de siéger au sein de mon jury, à Marc Perrenoud pour ses commentaires et le grand intérêt de ses « musicos »

Merci aux enseignants et chercheurs de l'IPEALT tout particulièrement à Modesta Suárez pour sa constante gentillesse, son écoute et ses remarques. L'équipe du LISST CERS, pour leurs commentaires qui lors de nos séminaires et dialogues m'ont permis d'approfondir certaines de mes interrogations. Á tous les doctorants et docteurs du laboratoire : bonne chance et bonne continuation à tous ! Merci aussi à Marie-Ange Parisot et aux toujours aimables et disponibles membres du secrétariat de sociologie de Toulouse.

Aucun travail et équilibre possibles sans le soutien et la présence de mes proches qui n'ont cessé de me soutenir tout au long de ses années. Yaima, mon épouse pour son amour, son attention, son incroyable patience et pour avoir été sans cesse près de moi dans ces moments qui n'ont pas toujours été roses. Ma famille : ma mère Christiane, ma sœur Stéphanie, Cyril : je ne sais pas trop ce qu'il en aurait été sans votre soutien. Une pensée pour mon père.

Mille mercis à mes amis et amies pour tous ces moments partagés et pour leur présence, leur bonne humeur, leur intelligence et leur soutien: Eduardo, Hadrien, Daniel, Corinne (et le petit funambule qui arrive bientôt...), Thomas, Arno, Naïm, Sebastien,

Geneviève. Je double le remerciement pour mes relecteurs : Leslie, Sebastien, Geneviève, Mathieu, Hadrien, Daniel, Corinne, ma famille. Merci à Kepa pour m'avoir aidé à connaître Cuba.

Évidemment, rien n'aurait été possible sans les nombreuses personnes qui, à Cuba, ont accepté de participer à cette thèse et m'ont guidé, m'ont éclairé, ont répondu à mes questions, ont accepté que je les suive et les dérange parfois. Merci aux musiciens : David (et son père et sa sœur), Mateo (et sa famille René et Margarita), Isael (et sa maman), Ramón (et sa famille Gina, Marco et Teresa), Richard (et Eugenia), César (et sa compagne et sa maman), Pedro Enrique, Jorge, Frank Delgado, Ray Fernandez, Tony Avila, Ariel, Fidel, Félix, Elaine, Erasto, Hermés, le groupe *Jelengue*, le groupe *Trío Tesis*, le groupe *Los Vargas del Caribe* (Vargas, Freilly, Yosmell, Cascarilla, Jorge, Ramón). Au gens de Santos Suárez et du Cerro pour leur chaleur, leur gentillesse et leur infatigable gouaille: Marlen, Ana Berta, Vivian, Bárbara, Lola, Eva, Martha, Papo, Yoyi et ses enfants, Lázaro, Marco, Yolanda, Padrino José Luís et sa famille (Mercy, Karel, Mildre). Merci à Mayra pour ces longues soirées de discussion au Cotorro, à Maruka, Melinda, Zory. Á Soledad pour m'avoir reçu chez elle et avoir respecté mon rythme pourtant bien différent du sien, pour ses conseils et ses avertissements.

Á tous les serveurs, chauffeurs de taxis, propriétaires de petits négoce, vendeurs de *batidos*, de café, de *maní*, de rhum, de journaux, aux disquaires improvisés, *almorceros*, receptionnistes, aux voisins... Ces nombreux Havanais anonymes avec qui j'ai partagé tant de petites (ou grandes !) conversations en attendant le M7 (avant-garde nationale !), dans les files d'attente du pain, des *maquinas*, dans les petits cafés, stands, dans les rues, sur le Malecón. Pas un jour ne s'est passé sans agréables et intéressantes rencontres avec ces « gens ordinaires ». Cette thèse leur est dédiée.





## Table des matières

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>13</b>
<b>1. LES ANALYSES D'UN MODELE POLITIQUE ET SOCIAL HYBRIDE</b> .....	<b>37</b>
<b>1.1. Lectures économiques</b> .....	<b>41</b>
1.1.1. La période spéciale en temps de paix .....	42
1.1.2. Les réformes et les ajustements .....	43
<b>1.2. Lectures de la structure sociale</b> .....	<b>48</b>
1.2.1. L'émergence d'une nouvelle classe sociale .....	49
1.2.2. Le choc des valeurs .....	51
<b>1.3. Lectures de la structure politique</b> .....	<b>54</b>
1.3.1. Le castrisme sans Fidel.....	54
1.3.2. Le Parti Communiste avant-gardiste .....	56
1.3.3. La « société civile » en question .....	60
1.3.4. Quelle légitimité ?.....	63
<b>1.4. Une approche des acteurs</b> .....	<b>67</b>
1.4.1. Production littéraire comme témoignage microsociologique .....	68
1.4.2. Les activités informelles et leur pérennité .....	71
1.4.3. La société cubaine en réseaux de compétences et d'accès informels .....	75
1.4.4. Vers une sociologie des acteurs cubains .....	79
<b>2. ANCRAGE THEORIQUE ET PROBLEMATIQUE</b> .....	<b>87</b>
<b>2.1. Lire le CapiSol</b> .....	<b>87</b>
2.1.1. L'individu et la subjectivité au centre de la réflexion .....	87
2.1.2. La marge de manœuvre présumée .....	89
2.1.3. Définition du politique extensive .....	92
2.1.4. La synthèse du quotidien .....	97
2.1.5. Le monde du travail musical.....	99
2.1.6. Le principe de fermentation du CapiSol.....	102

2.2.	<b>Des acteurs en situation : les musiciens ordinaires</b> .....	104
2.3.	<b>Le jour le jour sous tension</b> .....	110
2.3.1.	Le temps et ses incarnations .....	110
2.3.2.	L'ailleurs et ses inscriptions .....	118
2.3.3.	Nous et eux.....	133
3.	<b>LES REGULATIONS ET DEREGULATIONS INSTITUTIONNELLES DU TRAVAIL MUSICAL</b> .....	139
3.1.	<b>Du freelance au contrôle</b> .....	139
3.1.1.	Les restes du <i>freelance</i> .....	139
3.1.2.	La mise en garde aux intellectuels et aux artistes .....	142
3.2.	<b>Le contrôle progressif</b> .....	144
3.2.1.	Mise en place d'une grille salariale .....	147
3.2.2.	La formation musicale .....	148
3.2.3.	Le contrôle total.....	156
3.3.	<b>Le temps de la stabilisation</b> .....	162
3.3.1.	Les entreprises de promotion musicale .....	163
3.3.2.	La balance du mouvement amateur .....	168
3.3.3.	Une armée de la culture.....	172
3.4.	<b>Les brèches ouvertes par l'urgence de la période spéciale (1991- )</b> .....	175
3.4.1.	De l'utilité sociale à l'utilité économique de la culture .....	176
3.4.2.	Le monstre du Docteur Frankenstein .....	186
4.	<b>ITINERAIRES DE CONVERSION ET DE RECONVERSION : LA REINVENTION DES MUSICIENS PROFESSIONNELS</b> .....	197
4.1.	<b>Mateo : le parcours « conjoncturé » de l'ancien</b> .....	198
4.1.1.	Enfance.....	198
4.1.2.	Le destin d'un « soldat de la culture » .....	203
4.1.3.	Le rapport ambivalent au politique de Mateo.....	213
4.1.4.	Les vaches grasses .....	216

4.1.5.	La période spéciale.....	219
<b>4.2.</b>	<b>César : la continuité du monde amateur .....</b>	<b>229</b>
4.2.1.	Enfance et approche de la musique .....	229
4.2.2.	La vie dans le mouvement des amateurs .....	231
4.2.3.	Entrée dans la profession et mobilisation de réseaux.....	241
<b>4.3.</b>	<b>David : « chercher une vie » à La Havane .....</b>	<b>250</b>
4.3.1.	Une vocation artistique frustrée .....	251
4.3.2.	Un travailleur culturel .....	252
4.3.3.	Faire sa place dans la période spéciale : de Varadero à La Havane.....	253
4.3.4.	Un destin à La Havane .....	256
<b>4.4.</b>	<b>Isael : l'oriental .....</b>	<b>268</b>
4.4.1.	Enfance et études .....	269
4.4.2.	Naissance d'une volonté professionnelle .....	271
4.4.3.	Arrivée et implantation havanaise.....	275
<b>4.5.</b>	<b>Ramón : de l'usine à la musique.....</b>	<b>286</b>
4.5.1.	Culture et éducation paysanne .....	286
4.5.2.	Le passage par l'Angola .....	288
4.5.3.	Préparation et départ pour l'URSS.....	290
4.5.4.	Retour, période spéciale et invention. ....	293
4.5.5.	Entrée dans la musique.....	294
<b>5.</b>	<b>PRATIQUES AMBIVALENTES, ESPACES CONTRADICTOIRES : JOUER EN CAPI SOL .....</b>	<b>307</b>
<b>5.1.</b>	<b>La Havane .....</b>	<b>307</b>
<b>5.2.</b>	<b>Avant de travailler: <i>comer y transporte</i> .....</b>	<b>315</b>
5.2.1.	Se préparer .....	315
5.2.2.	Se déplacer.....	316
<b>5.3.</b>	<b>Les activités de David.....</b>	<b>319</b>

5.3.1.	La « promotion » .....	320
5.3.2.	La lucha et le travail officiel.....	330
<b>5.4.</b>	<b>Les activités politiques.....</b>	<b>351</b>
5.4.1.	Utiliser.....	351
5.4.2.	Craindre.....	357
<b>5.5.</b>	<b>Sortir du travail ? Le cas de la <i>peña</i> de Yoya. ....</b>	<b>388</b>
5.5.1.	Le fonctionnement de la <i>peña</i> .....	392
5.5.2.	Idée de partage.....	395
5.5.3.	Dans les coulisses .....	399
<b>5.6.</b>	<b>Le Malecón de La Havane : terrain de chasse et évasion.....</b>	<b>402</b>
5.6.1.	Libations et festivités .....	403
5.6.2.	Le Malecón comme ressource sociale .....	407
5.6.3.	Une ressource économique : la lucha des musiciens .....	408
<b>6.</b>	<b>CONCLUSION.....</b>	<b>425</b>
<b>6.1.</b>	<b>Ce que nous dit le travail musical en CapiSol.....</b>	<b>425</b>
6.1.1.	Modes de coopération .....	425
6.1.2.	Concurrences et collectivités .....	427
6.1.3.	Répression, autocensure et chivateo .....	429
6.1.4.	L'incertitude du CapiSol .....	431
<b>6.2.</b>	<b>Avancer à pas de caméléon.....</b>	<b>437</b>
6.2.1.	Un répertoire identitaire et spatial large.....	437
6.2.2.	Le bon musicien : le talent, l'authenticité et la rue.....	442
6.2.3.	La fatigue d'être et de ne pas être soi.....	449
<b>6.3.</b>	<b>Des trous à recomposer.....</b>	<b>452</b>
	<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>456</b>
	<b>Ouvrages.....</b>	<b>456</b>
	<b>Supports audiovisuels.....</b>	<b>472</b>

*Musiciens havanais à l'épreuve de la « période spéciale ».*  
*Quotidien sous tension et rapport au politique à Cuba*



# Introduction

*Cet essai est destiné à l'homme ordinaire. Héros commun. Personnage disséminé. Marcheur innombrable. En invoquant, au seuil de mes récits, l'absent qui leur donne commencement et nécessité, je m'interroge sur le désir dont il figure l'impossible objet. À cet oracle confondu avec la rumeur de l'histoire, que demandons-nous de faire croire ou de nous autoriser à dire lorsque nous lui dédions l'écriture que jadis on offrait en hommage aux divinités ou aux muses inspiratrices ? Ce héros anonyme vient de très loin. C'est le murmure des sociétés... (De Certeau, 1990 : 11).*

Depuis le début des années 90, Cuba connaît une crise économique et sociale d'une ampleur considérable, liée à la fin de l'Union soviétique, longtemps son principal soutien, mais aussi à l'intensification de l'embargo américain. « La période spéciale en temps de paix » a été la réponse apportée par les Cubains à cette crise.

*Hoy que sólo del vodka,  
queda la resaca.<sup>1</sup>*

*Aujourd'hui de la vodka,  
il ne nous reste que la gueule de bois*

Les dirigeants politiques cubains ont dû entreprendre un certain nombre de réformes interrogeant à terme les bases idéologiques et sociales du gouvernement révolutionnaire, mises en place lors des décennies précédentes. Ces réformes visaient entre autres à ouvrir le pays au tourisme, à restructurer les entreprises d'État et à introduire discrètement et progressivement une « dose » de capitalisme.

A la lumière de l'expérience des musiciens qui évoluent dans la capitale cubaine, La Havane, ce travail se propose d'examiner ces réformes et ces changements, leurs effets positifs tout autant que pervers. Il est question de voir comment les processus de légitimation révolutionnaire en sont affectés et le regard porté sur le politique par cette catégorie de la population, qui se situe au cœur des changements impulsés par le pouvoir cubain.

La démarche adoptée dans ce travail, qualitative et compréhensive, vise à rendre compte d'une situation qui est loin d'être simple, et saisir l'articulation de logiques parfois contradictoires au travers du positionnement des musiciens que je qualifie « d'ordinaires »,

---

<sup>1</sup> Paroles de la chanson « Konchalovski hace rato que no monta en Lada » (ça fait longtemps que Konchalovski n'est pas monté dans une Lada) du musicien *trovador* cubain Frank Delgado.

s'inscrivant dans le champ des « musiques populaires » (*son, guaracha, bailable, trova et nueva trova, fillin*). Il est donc bien question de lire les modalités du changement à travers leur positionnement face à l'évolution de leur encadrement professionnel, dans la construction d'un rapport à leur propre pratique, dans leurs diverses façons de construire leur carrière, dans leur relation avec leurs pairs et leurs publics, dans leur regard sur la mutation du politique aujourd'hui en cours.

## Naissance d'un intérêt pour Cuba

Ces interrogations et les réponses apportées sont le fruit de dix années de cheminements dans l'expérience cubaine qui commencent en septembre 2003 avant mon entrée en maîtrise de sociologie à l'Université Victor Segalen, Bordeaux II.

Ma posture, ma démarche, les présupposés théoriques et méthodologiques qui m'animent dans ce travail trouvent leur origine dans un ensemble d'impressions et de sensations éprouvées lors de mon premier déplacement dans l'Île, qui n'était pas encore motivé par la volonté de mener une recherche sociologique. Je m'y rendais en vacances dans ce qui constituait mon premier voyage en dehors des frontières européennes. J'étais boursier et j'ai pu financer ce voyage grâce à de nombreuses activités salariées dans le bâtiment, le secteur agricole, les sondages de rue...

La Havane est une ville stimulante. Elle donne à voir un côté désuet, kitch, et même inquiétant. Les vieilles voitures américaines et les immeubles en ruines<sup>2</sup> plongent spontanément l'observateur si ce n'est dans une incompréhension, au moins dans une grande interrogation. C'est une ville qui tarde à se découvrir, qui ne se laisse pas facilement voir. Elle est étonnamment sombre durant la nuit puisque les éclairages publics, mis à part sur les grandes artères, sont presque inexistants. À chaque pas, la lecture de ce qu'est aujourd'hui la vie à Cuba peut sembler plus ardue. Je me suis retrouvé un peu perdu dans cette grande ville de plus de deux millions d'habitants. Dans un premier temps, ces derniers ne me sont apparus ni hospitaliers ni souriants. Les gens que je croisais et auxquels je m'adressais dans un espagnol scolaire me semblaient surtout pressés, impatients, peu ouverts au dialogue.

J'ai vite constaté les forts déséquilibres économiques et sociaux qui séparaient la population et les touristes -dont je faisais partie, et les rapports tendus qui les opposaient. Un

---

<sup>2</sup> Voir en annexes un premier exemple d'une ruine havanaise, p30, Fig 15.



profond déséquilibre existe, révélateur de l'abîme économique qui sépare Cuba des pays « développés ».

Grâce aux relations d'un ami proche qui connaissait déjà le pays, je suis parvenu à me loger illégalement (et donc pour un prix plus adapté à mes ressources d'étudiant) dans un immeuble du quartier Centro Habana. J'ai pu « me poser » et connaître d'un peu plus près la routine des Havanais. C'est plongé dans cette routine que j'ai d'ailleurs regardé à la télévision les attentats du 11 septembre 2001 en compagnie d'autres Cubains qui, tout comme moi, ont pensé qu'il s'agissait de la série américaine du mardi soir. Sans savoir encore qu'ils allaient m'accompagner dans mes prochaines années universitaires, j'ai beaucoup écouté des musiciens dans des concerts *live* ou de petites fêtes privées (*peñas*), invité par des connaissances de mon ami. J'ai eu dès ce premier séjour un avant-goût de ce que je décrirai plus loin dans cette thèse, la *lucha* (la lutte) des musiciens, c'est-à-dire l'ensemble des petites manœuvres à la limite du licite permettant aux individus de survivre.

Je ne m'attendais pas à trouver une culture homogène mais au moins balisée, régulée et presque immédiatement compréhensible car répondant à ce que je m'imaginai être une réalité sous contrôle politique fort. Or, j'ai été surpris par la grande désorganisation sociale de ce pays, par l'importance de la débrouille et de la corruption, par la variété des pratiques. J'observais une multiplicité d'espaces symboliques « ouverts » qui ne répondaient pas directement à des prérogatives d'ordre politique et qui rendaient confus à mes yeux le message et les idéaux révolutionnaires.

Rien ne me préparait donc à cette rencontre bien singulière avec une société en profonde mutation, aux prises avec des tensions opposant conservation et rénovation.

Peu de choses m'ont semblé claires. De là est née une sorte de frustration de l'incompris (ou plutôt de l'incomplet) qui est à l'origine de mon désir de faire de Cuba et tout particulièrement de sa capitale, le sujet d'une recherche en sociologie, discipline bien armée pour mettre de l'ordre et viser à la compréhension.

En 2003, j'ai décidé de dédier mon mémoire de maîtrise<sup>3</sup> à la question cubaine, sous la direction de Laetitia Bucaille<sup>4</sup>. Après divers petits boulots pour financer cette recherche (dans le bâtiment en particulier), je me suis rendu durant l'année 2004 à Cuba à deux reprises pour

---

<sup>3</sup> Appelé aujourd'hui Master I.

<sup>4</sup> Le Centre Régional des Œuvres Universitaires et Scolaires permettant aux étudiants boursiers un redoublement sans perdre les bourses, j'ai effectué cette maîtrise en deux ans, la première année étant destinée à la validation des Unités d'Enseignements théoriques, et la deuxième destinée au déplacement à Cuba et bien sûr à la recherche de financements préalable.

deux mois à chaque déplacement. Je vivais dans la même *casa particular*, chez Soledad, dame d'une cinquantaine d'années qui arrondissait ainsi ses fins de mois, et je possédais un visa touristique. Ces visas, appelés « carte de tourisme », sont valables un mois, renouvelables sur place pour un mois supplémentaire. J'ai donc séjourné à Cuba en toute tranquillité et effectué un travail de terrain nécessaire à la rédaction de ce mémoire. En m'accoutumant à la langue espagnole, à l'accent et au jargon cubain, en plus de prendre beaucoup de plaisir, j'ai approché de près le quotidien havanais. Je n'avais pas sélectionné de catégorie particulière de population que ce soit en termes professionnel, de classes d'âge, de groupes sociaux ou culturels. Ma manière d'appréhender ce pays demeurait très large et ouverte et pour être sincère peu étayée sur le plan théorique, mais cela m'a permis une première approche de ce terrain qui avec du recul m'a été plus que profitable.

Intitulé « *No es fácil*<sup>5</sup> : La Havane, les funambules et le régime, ou l'art de faire avec », ce mémoire visait à comprendre comment des individus actualisent, réinventent de nouveaux cadres normatifs et identitaires dans la situation de crise que connaissait et connaît encore le pays, marquée par la cohabitation de référents contradictoires. La question était somme toute assez simple : quel sens la population cubaine confère-t-elle à cette situation, comment s'en accommode, lutte et gère-t-elle les nombreux paradoxes et indéfinitions de la vie sociale dans la plus grande île de la Caraïbe ? Les repères identitaires sont en effet devenus diffus et posent à terme un problème de sens.

A partir d'une description des cadres du quotidien cubain, le mémoire pose ainsi les premiers éléments de ma démarche et de mon regard sur Cuba. J'ai en effet pu mettre en évidence différentes postures assumées par les personnes rencontrées pour adoucir, combattre ou gérer les difficultés politiques et sociales dérivées de la période spéciale.

Ce mémoire et les expériences de terrain m'ont amené à envisager la possibilité d'une analyse politique « refroidie » et surtout approfondie de la situation cubaine. En outre, j'ai avec attention l'ouvrage de Michel de Certeau « L'invention du quotidien » (1990) qui me mène entre autres à Michel Foucault et la microphysique du pouvoir, mais aussi à des travaux plus actuels concernant les approches compréhensives et quotidiennes du politique (Bayart, 1992), à ses manifestations grimées qui en font des Objets Politiques Non Identifiés (OPNI, Martin, 2002), aux modes de résistance déployés par des populations subalternes (Scott, 2000 ; Fillieule, Bennani Chraïbi, 2003). Les portes théoriques qu'ouvraient ces lectures m'ont ainsi permis de m'éloigner, voire de me protéger des polémiques d'ordre politique sur

---

<sup>5</sup> « No es fácil » (C'est pas facile) est une expression qui ponctue de nombreuses phrases des Cubains, c'est un euphémisme constamment utilisé pour décrire le quotidien.

ce pays qui me détournaient au final de ma question simple de départ « comment vit-on à Cuba ? »

Inscrit en DEA « Etudes sur l'Amérique latine » à l'IPEALT (Institut Pluridisciplinaire pour les Etudes sur l'Amérique latine à Toulouse, UT2), j'ai élargi mes recherches bibliographiques. En cohérence avec la formation pluridisciplinaire proposée par l'IPEALT, j'ai fortement mobilisé des travaux relevant d'autres disciplines que la sociologie telles que la littérature, l'histoire, la géographie... J'ajoute qu'il s'est agi aussi d'une posture par défaut. Ne trouvant en effet à ce moment que peu d'écrits abordant le quotidien révolutionnaire, la littérature, par exemple, a constitué pour moi un champ de repli. Je me suis également intéressé au traitement réservé à Cuba par la presse. Á ce niveau, on est invité à « choisir son camp » et, à partir de certains présupposés politiques, à développer, plus qu'un exercice d'élucidation et de compréhension, une démonstration de ce qu'est le pays, et surtout de ce qu'il devrait être. En outre, la focalisation sur le pouvoir politique tend à occulter le fait que Cuba est une société, somme d'individus agissants et pensants et non une masse dominée et soumise à un pouvoir qui l'opprime ou la comble.

Ce travail bibliographique m'a permis de constater que les recherches qualitatives sur l'évolution politique et sociale à Cuba étaient très peu nombreuses, me laissant un champ relativement libre pour procéder aux observations et réflexions qui m'intéressaient. Pour sortir de l'angle d'attaque trop vaste de mon mémoire de maîtrise, il fallait ancrer mon travail sur une population particulière, une population cible me permettant de procéder à une lecture sociologique du quotidien havanais. La question générationnelle est au demeurant un problème clé dans un régime politique dont la légitimité est pour une grande part ancrée dans le charisme de ses dirigeants historiques et dans la dimension historique de la révolution. De quelle manière la jeunesse cubaine, qui n'a connu de Cuba et de son régime politique que les années les plus noires, vivait-elle la situation actuelle et quel sens donnait-elle au message politique ? Il s'agissait donc d'examiner les tensions potentielles entre socialisation politique et l'expérience sociale chez ces jeunes formant ce que j'ai appelé la « génération période spéciale ».

Ce DEA m'a enfin permis d'explicitier un aspect fondamental de mon travail qui ne me quittera plus, quelle que soit la population choisie : le quotidien des Cubains est traversé par un faisceau de tensions fortes avec lesquelles ils doivent composer. Ces tensions, liées à la crise de la période spéciale, rythment la vie de la population qui doit « faire avec » : tension entre un ici déliquescents et un ailleurs idéalisé, entre un passé exalté et un futur incertain, entre le nous révolutionnaire et des identités et projets de vie individualisés. Il m'est apparu

qu'au travers de ces tensions, il était possible de lire la forme du changement dans l'île, faire apparaître en filigrane l'évolution de la société cubaine dans son ensemble.

Les stratégies et démarches adoptées par la population pour « produire du sens » restent un élément central de cette thèse : comment, dans une telle situation de complexité identitaire, de contradictions, les individus mettent-ils de l'ordre, comment gèrent-ils la multiplication des référents identitaires qui circulent, cohabitent et s'entrechoquent dans l'Île, et que cela peut-il nous dire sur la forme que prend la société cubaine aujourd'hui ?

### La mise en place du terrain à La Havane

Le travail de terrain a eu lieu à La Havane. Il s'est déroulé d'octobre 2006 à août 2007. Je suis par la suite revenu dans la capitale, deux mois pendant l'été 2008, deux mois pendant l'été 2009. Ma thèse n'étant pas financée, la première année a été intégralement dédiée à la recherche des fonds me permettant d'effectuer un séjour long dans la capitale cubaine.

J'ai mené de front de nombreuses activités professionnelles sans rapport avec la sociologie : j'ai vendu des légumes, j'ai fait des sondages publicitaires... Ma situation économique étant difficile, j'ai dû avoir recours aux services sociaux du CROUS de Toulouse. C'est au cours de l'un de ces entretiens que l'assistante sociale m'a informé de l'existence du Legs Lassence. Cette bourse, octroyée à des étudiants titulaires d'un DEA, combine critères sociaux et universitaires. Elle prend d'abord en compte les ressources de l'étudiant et de sa famille, puis les résultats universitaires et la qualité du projet de thèse ainsi que le soutien manifesté par le directeur de recherche<sup>6</sup>. Les 2500 € ainsi obtenus m'ont permis d'envisager ma thèse dans de meilleures conditions et ont rendu possible mon projet.

J'ai fait le choix de mener mes recherches à l'écart du monde académique cubain. Il n'était en effet que peu envisageable pour moi d'inscrire ma démarche dans un cadre de réflexion contrôlé, la société cubaine connaissant de fortes carences en termes de libertés publiques. De plus, mes précédents déplacements « indépendants » s'étant bien déroulés, je ne voyais pas de raison de changer de mode opératoire. Cependant, ne pas avoir d'attaches institutionnelles a posé quelques problèmes, particulièrement pour l'obtention d'un visa.

---

<sup>6</sup> Je profite de l'occasion pour faire la « promotion » de ce legs, peu connu des directeurs de thèse et invite les jeunes doctorants qui connaissent des difficultés dans le financement de leur thèse à ne pas négliger cette opportunité et se diriger vers les services sociaux du CROUS de leur université.

Les conditions de séjour des étrangers à Cuba sont assez simples. Il est possible de se déplacer avec une carte de tourisme d'un mois, renouvelable sur place pour un second mois consécutif. Passé ce délai, il faut quitter le territoire. Beaucoup de personnes désirant rester une durée supérieure à deux mois choisissent de faire un aller-retour pour une destination proche (Cancún généralement), y faire une demande de visa touristique et retourner dans l'Île. Cette solution ne m'est pas parue la meilleure pour des raisons financières et de commodité. Mon budget ne me permettait pas d'acheter des billets d'avion. Pour en amortir le coût et comme il est coutume dans ce cas, il aurait été nécessaire d'acheter des boîtes de cigares à Cuba et les revendre à l'extérieur. De plus, à chaque passage auprès des services d'immigration en entrant dans le pays, il était nécessaire à ce moment de présenter une réservation dans un hôtel ou une habitation légale, tout aussi onéreuse<sup>7</sup>. Or, peu amateur de cigares, encore moins des contrôles douaniers, anxiogènes et fastidieux, j'ai écarté cette possibilité bien compliquée.

Il est aussi possible d'obtenir des visas longs séjours pour rapprochement familial ou conjugal. Par la suite, j'ai effectivement utilisé ce type de visa. Avant cela, pour rester un temps suffisant sur le territoire cubain, je me suis inscrit dans le Centro Nacional de Superación de la Enseñanza Artística<sup>8</sup> (CENSEA). Ce centre appartient qui à l'Escuela Nacional de Arte<sup>9</sup> (ENA), est géré par « Paradiso », une entreprise spécialisée dans les offres culturelles en CUC<sup>10</sup> pour les étrangers. Le CENSEA se destine à accueillir en priorité les étrangers désireux d'apprendre les arts cubains, généralement pendant une année. Il se divise en plusieurs sections : musique, danse contemporaine et traditionnelle, ballet, cirque, théâtre. Pour s'y inscrire, il faut payer mensuellement environ 150 CUC, prix comprenant les cours dans la spécialité choisie. Il est de plus fondamental d'avoir un logement légal et c'est ici que se situe le grand avantage du CENSEA, qui dispose en effet de lits dans un immeuble proche des lieux d'enseignement. Alors que le prix d'une chambre chez l'habitant peut être de 15 CUC à 25 CUC, les lits du dortoir coûtent 1 CUC la nuit. En plus du visa étudiant valable un an me donnant le statut de résident<sup>11</sup>, le centre me procurait un gros avantage financier. Je me

---

<sup>7</sup> Cette obligation a été considérablement assouplie depuis.

<sup>8</sup> Centre National d'Apprentissage et d'Enseignement Artistique.

<sup>9</sup> Ecole Nationale d'Art.

<sup>10</sup> *Peso convertible*, équivalent du dollar, cohabitant avec la monnaie nationale (le peso cubain, CUP) qui rémunèrent la majorité des salaires à Cuba et confère un pouvoir d'achat beaucoup plus faible. 1CUC vaut environ 24 pesos cubains.

<sup>11</sup> La résidence cubaine, permet, en plus du visa long séjour, de payer « comme les Cubains ». En effet, les étrangers en visite doivent payer un certain nombre de services en devise (CUC équivalent du dollar). Il s'agit par exemple des billets de train, d'avion ou de bateau pour les déplacements dans l'Île, mais aussi les cinémas, les musées, certains concerts. Les Cubains payent en pesos cubains (1 CUC vaut environ 25 pesos cubains). Par

suis inscrit dans la section musique. J'avais 5 heures de cours par semaine : guitare, chant, solfège et harmonie<sup>12</sup>.

Je ne pensais pas, au début de ce séjour, prendre pour objet les musiciens. C'est progressivement que ce choix m'est apparu à la fois comme le plus cohérent et le plus évident compte tenu des mes goûts en matière de musique cubaine, de mes connaissances et réseaux disponibles, et de la pertinence d'un recadrage à ce moment du terrain.

Ce recadrage commence par une période de doute au tout début de ma présence à Cuba pour ce long séjour. Puisque mon étude visait une approche générationnelle de la population cubaine, l'ENA me semblait un parfait lieu de vie. Je vivais à proximité de la population qui m'intéressait. Cependant, une fois le visa en poche, des doutes sont apparus. L'inscription à l'école donnait droit à une place dans les dortoirs de l'ENA. Cependant, les étudiants cubains et les étrangers demeuraient séparés. Ils vivaient chacun dans un bâtiment dédié. Il n'était pas possible pour les Cubains de rendre visite aux étrangers et vice versa. En outre, les jeunes Cubains qui étudiaient à l'ENA, puis à l'ISA, prenaient leurs études beaucoup plus au sérieux que leurs homologues étrangers. Leur carrière dans la musique supposait l'obtention d'un diplôme débouchant sur une évaluation officielle, *normalement*<sup>13</sup> indispensable à l'exercice du métier. L'entrée à l'ENA est très régulée, il y a peu de places. De fait, y étudier est pour eux une chance qu'ils n'entendent pas laisser passer. Les Cubains de l'Ecole avaient donc un mode de vie finalement assez sévère, presque austère. Leur emploi du temps était rythmé par leurs cours théoriques, par les représentations pratiques et en dehors de ces heures, par d'incessantes et interminables répétitions de leurs gammes. Dès les premiers moments de la journée, les gammes de guitare, de trompette, de violon, les vocalises, résonnaient dans les bâtiments reproduites jusqu'à la perfection. Pour toutes ces raisons, les possibilités de contact avec ces étudiants étaient très limitées. Les étudiants étrangers vivaient quant à eux dans une plus grande insouciance et légèreté, allant de manière sporadique à leurs cours qu'ils payaient pourtant, répétant de temps à autres, allant à la plage, dans les restaurants environnants, dans les concerts au centre de La Havane. Je ne me sentais pas non plus très proche d'eux. Tous

---

exemple, une entrée de cinéma (pour le même film dans la même salle) coûte 2 pesos cubains pour les nationaux, et 2 CUC (soit 50 pesos cubains) pour les étrangers.

<sup>12</sup> J'ai par la suite arrêté les cours d'harmonie, car n'étant pas musicien, n'ayant jamais suivi des cours de musique et n'ayant pas de projet musical particulier, j'étais tout à fait imperméable à cette matière assez théorique et technique, suscitant souvent l'impatience, voire l'exaspération de ma professeure, Elaine. Les cours obligatoires devaient être un « petit plus » agréable, les moments de détente dans mon terrain havanais étant loin d'être fréquents. J'ai donc échangé l'harmonie contre un renforcement en chant.

<sup>13</sup> La suite de cette thèse expliquera en détails les raisons de cet italique, notamment en abordant le décalage entre la loi et les pratiques réelles.

ces éléments ont fait que, avant de commencer à m'inquiéter quant au déroulement de mon terrain, je me suis sévèrement ennuyé. Le grand éloignement du centre posait aussi quelques problèmes. L'école était située dans le quartier *Playa*, à l'ouest de la ville. L'état des transports en commun, très dégradés en 2007, donnait lieu à de longs trajets vers le centre, pourtant situé à une dizaine de kilomètres. Je connaissais quelques personnes depuis mes premiers déplacements et aller les voir prenait beaucoup de temps et posait problème pour revenir à des heures tardives le soir.

Pour contourner ces problèmes, j'ai choisi de passer quelques nuits par semaine chez Soledad, ma logeuse officieuse. Je pouvais passer du temps en compagnie des musiciens que je connaissais depuis quelques années, les suivant dans leurs déplacements, m'imprégnant du quotidien de l'île dans le quartier Los Sitios, situé à la limite de Centro Habana et Habana Vieja.

Au bout d'un mois à ce rythme, je me suis rendu compte que je ne parvenais que difficilement à ancrer mes interrogations dans une approche générationnelle de la vie à Cuba, le terrain « ne prenait pas ». J'étais à présent très à l'aise en espagnol, je comprenais bien les particularités du « parler cubain », son jargon. Je dialoguais beaucoup avec certains musiciens<sup>14</sup>. Après avoir pris connaissance du parcours de certains d'entre eux, il m'a peu à peu semblé que le métier de musicien à Cuba pouvait être très porteur dans une compréhension plus globale du pays. Progressivement, le choix des musiciens comme groupe susceptible d'éclairer mes questionnements a émergé. Les récits, parfois très atypiques, de mes interlocuteurs artistes m'ont permis de voir qu'au travers de la culture, il était possible de lire les changements en cours dans l'Île, de considérer les tensions qui traversaient leur société. Le milieu de la musique me permettait aussi d'approcher ce qui constitue le fond du problème à Cuba : le décalage entre les cadres légaux et la vie pratique, la dissonance entre le discours et la réalité.

Les musiciens, les artistes, compte tenu de la forme prise par leurs activités et des dimensions créatives de leur pratique, des institutions censées les représenter, de l'importance dans leur métier du secteur du tourisme et de la devise, mais aussi en raison de leur manière de se faire connaître et de prospecter pour trouver du travail, se situent au cœur des tensions à l'œuvre depuis la période spéciale. D'une part, les musiciens me permettaient d'avoir une

---

<sup>14</sup> En particulier Ramón et David, sur lesquels je reviendrai longuement par la suite.

grille de lecture du changement dans l'île<sup>15</sup> ; d'autre part, ils me permettaient de rentrer à nouveau et de plein pied dans un travail de terrain qui me semblait un peu compromis. Je disposais de nombreuses connaissances dans ce milieu et j'espérais les voir m'ouvrir leur carnet d'adresses et m'aider dans mes questionnements. Je n'ai pas été déçu.

Le choix de me réorienter, de changer la population objet de cette étude m'est alors apparu assez évident au regard de mon intérêt pour les musiques cubaines, leur évolution, leurs formes. À l'intérêt attaché à cette catégorie professionnelle du point de vue d'une compréhension des changements, s'ajoutait le plaisir de traiter un objet qui me passionnait et qui continue à me passionner aujourd'hui encore.

Avec une problématique ancrée et une population ciblée, j'ai pu faire mon terrain dans de bonnes conditions. J'ai suivi durant plus d'un an certains musiciens dans leur routine quotidienne<sup>16</sup>, parfois du lever au coucher. Je leur ai emboité le pas lors de leurs déplacements dans les concerts officiels et déclarés : en salle de concert, dans les restaurants ou les bars, dans les *peñas* associatives. Je les suivais également dans les activités plus officieuses, non déclarées, pendant leurs moments de *lucha*<sup>17</sup> sur le front de mer de La Havane, le Malecón. J'étais avec eux quand ils se rendaient chez des amis pour jouer, quand ils allaient faire la fête, aux anniversaires de leurs proches où ils jouaient également. Je les accompagnais dans leurs démarches les plus quotidiennes, quand ils faisaient des courses, quand ils cuisinaient, quand ils devaient passer un appel important. J'ai connu leurs familles pour certains, parfois leurs voisins chez qui je les attendais souvent. J'ai passé de nombreuses soirées en leur compagnie, chez eux, dans les petits bars où nous buvions un verre ou deux... Ce travail se base donc en premier lieu sur un ensemble d'observations de ces musiciens *in situ*, chez eux ou au travail, ponctué de longues heures de conversations sur leur métier et leurs pratiques mais aussi sur leur quotidien. Même si je ne suis pas moi-même musicien, je connaissais quelques accords de guitare, connaissance renforcée par les cours du CENSEA. De là, j'ai parfois joué avec certains d'entre eux<sup>18</sup>. Ils m'ont appris à interpréter quelques-unes de leurs chansons, m'ont donné des conseils sur les manières de les jouer. Nous avons échangé sur nos

---

<sup>15</sup> Sans écarter définitivement la question générationnelle qui interviendra bien entendu dans l'expérience des musiciens.

<sup>16</sup> Tout particulièrement deux d'entre eux, Ramón et David, et de manière moins intense Isael, Richard, César, Mateo. J'ai en outre partagé de nombreux moments avec les membres du groupe *Los Vargas del Caribe*, et aussi Ariel, Pedro Enrique dont je parlerais tout au long de la thèse.

<sup>17</sup> Je reviendrai sur le terme *lucha* (la lutte), et sur les formes qu'elle prend sur le Malecón.

<sup>18</sup> Entre nous, bien sûr. Mon niveau et le respect que je porte à la musique cubaine m'interdisant de me produire face à un public autre que très restreint.



goûts musicaux, trouvé des points communs entre Le *Trío Matamoros* et Georges Brassens, entre Brel et Silvio Rodríguez. Je leur faisais écouter les musiques françaises et internationales, et même quelques artistes cubains qu'ils connaissaient peu (les rappeurs en particulier) ce qui nous donna l'occasion d'aborder, j'y reviendrai, les thématiques de la liberté de ton et de parole dans la chanson cubaine.

En parallèle de cet accompagnement quotidien, de l'observation au jour le jour, j'ai procédé à plusieurs entretiens avec les musiciens que je connaissais le mieux. J'ai choisi d'opérer en deux temps. Tout d'abord, j'ai effectué avec chacun d'entre eux (Ramón, David, Isael, César, Richard) un entretien biographique. Il s'agissait de saisir leur cheminement personnel, depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte. Ils se sont racontés, ont explicité leurs parcours dans la Cuba révolutionnaire pour, peu à peu, en arriver à leur situation actuelle. J'ai choisi de les laisser assez libres de parler, de digresser, veillant seulement à faire entrer leur récit dans une certaine linéarité temporelle, allant du passé vers le présent. Ces récits de vie m'ont ainsi permis de saisir leur positionnement au sein des différents événements socio-historiques (le processus révolutionnaire et les campagnes d'alphabétisation pour les plus âgés, puis les années de « vaches grasses » révolutionnaires et de subvention soviétique, l'épisode de l'Angola, la période spéciale, l'arrivée de tourisme). Cela « refroidissait » considérablement l'évocation des « moments chauds » de l'histoire révolutionnaire puisque ce n'était pas la politique au sens large qui dominait les propos, mais leur vécu raconté sous le prisme des expériences individuelles, questionnant l'image de cohérence inhérente au processus révolutionnaire.

Après ces entretiens biographiques, effectués pour la plupart en 2007, plutôt que de multiplier les entrevues avec d'autres musiciens, j'ai préféré approfondir avec les mêmes interviewés certaines dimensions de leur expérience, mais en plaçant les entretiens dans une perspective moins narrative, plus compréhensive, axée sur leurs représentations et leurs pratiques actuelles. Il était question de prendre du recul sur leur parcours, de le mettre en relation avec leur vie de musiciens aujourd'hui, mais aussi, puisque j'en suivais certains, de voir comment ils rendaient compte de pratiques que j'observais moi-même en leur compagnie. Enfin, la plupart d'entre eux se connaissant, j'ai aussi pu comprendre les modes de cohabitation et de coopération entre des professionnels qui appartiennent à des générations et à des milieux sociaux différents et dont le cheminement vers la musique a été aussi assez différents.

## Faire du terrain à Cuba

En tant que sociologue, j'ai fait face à Cuba à un ensemble de problèmes concrets (en particulier de logement), mais également plus symboliques. Ces problèmes ramènent, chacun, à mon « statut d'étranger » mais aussi aux risques « potentiels » qui pourraient « éventuellement »<sup>19</sup> advenir du fait de la relation avec un individu, portant un regard peu orthodoxe sur la situation cubaine. J'ai dû « faire avec » ces éléments, naviguer et manœuvrer parfois à vue pour pouvoir continuer mon terrain et surtout ne créer aucun conflit ou tracas pour les personnes qui me logeaient, que je suivais, qui acceptaient de se livrer à des entretiens enregistrés.

Lors de mes différents séjours, j'ai été confronté à cette question de l'image de l'étranger, car j'étais un élément de déstabilisation du quotidien de chacun, cette notion de quotidien étant au final l'objet de mon étude. La grande difficulté a donc été de m'extraire de cette image de l'étranger et de me positionner, non pas comme un acteur de la situation mais comme un observateur particulier, ni totalement en dehors, ni complètement dedans. Le fait de ne pas appartenir à la collectivité nationale dans un pays si particulier, connaissant des difficultés économiques si considérables, n'est pas sans conséquences. Disposer de pesos convertibles, devise qui s'est substituée au dollar (et que la population continue de nommer ainsi) permet de sortir symboliquement de Cuba, de s'offrir du non-cubain, et de s'éloigner de la monotonie matérielle qui caractérise la production cubaine. L'étranger et la monnaie qu'il est censé manier mettent en scène la réalité du rapport de domination, il me fallait « faire avec », garder patience et compréhension. Au début, j'ai senti que je n'avais pas exactement le droit de sortir du rôle traditionnel assigné aux visiteurs internationaux<sup>20</sup>. Ne répondant pas à ce rôle, je provoquais une dissonance. Troquer ma *Bucanero* et mon « pan frances » contre une Polar et un *bocadito*<sup>21</sup> suscitait des réactions de surprise, une interrogation sur ma

---

<sup>19</sup> L'usage de ces guillemets et du conditionnel sera rendu plus explicite tout au long de cette thèse par l'analyse de la question de la censure, de l'autocensure et des limites discursives que s'imposent les Cubains au quotidien.

<sup>20</sup> Ceci a trait aux choses qui m'ont marqué lors de mon premier déplacement à Cuba et qui m'ont amené à m'interroger sur la vie dans de telles conditions, sur la place fondamentale du non-cubain dans les représentations de la population, tant au niveau symbolique que concret.

<sup>21</sup> Chaque chose, chaque objet à Cuba possède une correspondance en monnaie nationale et en devises. La bière Polar est vendue 10 pesos cubains alors que la bière Bucanero, 1 dollar ou 1 CUC, soit plus de deux fois moins, le *bocadito* (petit sandwich) vendu dans la rue coûte 5 pesos, le *pan frances* 1 dollar, soit quatre fois moins. La qualité de ces produits me semble dans ces cas à peu près proportionnelle au prix.

normalité souvent teintée d'affection : « como sabe ! »<sup>22</sup>. Á d'autres occasions, cela menait à des réactions un peu plus vives. Puisque dans mon quotidien, je faisais attention à mes dépenses, que j'étais vigilant sur les petites arnaques pouvant survenir, je devenais pour certains radin, inutile. Parfois même, ma position d'observateur me faisait passer pour arrogant, « se cree cosas »<sup>23</sup>.

Ma simple appartenance à un autre pays me condamnait ainsi à une étrangeté dont je ne me suis jamais complètement émancipé. J'ai simplement fait avec, et essayé de jouer des éventuels avantages qu'elle pouvait me fournir, en particulier celui d'être en dehors du jeu politique, loin des combines de voisinage, de toutes ces expériences que partagent les Cubains et qu'ils n'explicitent que peu entre eux pour ne pas « remuer le couteau dans la plaie ». Me parler avait parfois pour certains quelque chose de cathartique, ils pouvaient en ma compagnie expliciter des éléments de leur vie qu'ils taisaient ou qu'ils n'exposaient pas quotidiennement<sup>24</sup>. Enfin, après des mois de fréquentation et l'installation d'une certaine confiance, certains d'entre eux pouvaient me dire des choses qu'ils savaient complètement proscrites dans leur travail, et même dans leur famille. *A posteriori*, quelques-uns des interviewés m'ont fait part de l'utilité pour eux d'avoir eu l'occasion de mettre à plat des éléments de leur vie passée, des tensions qu'ils pouvaient expérimenter alors.

C'est en voyant que je connaissais Cuba et ses problèmes que le regard que me portaient les Cubains a peu à peu changé. Comme le note le musicien César, je suis devenu au fil de mon terrain « un étranger relatif », ni complètement en dehors, ni dedans, ce qui au final me donnait une liberté certaine dans mon travail. J'ai dû jouer des coudes pour me positionner ainsi. En dehors d'une compréhension de la vie à Cuba, il m'a fallu donner aux personnes que j'ai rencontrées dans le cadre de ma recherche des gages de crédibilité, montrer que je ne préparais ni un pamphlet politique ni une description touristique, convaincre qu'il s'agissait simplement d'une étude du vécu cubain basée sur leur propres discours et pratiques.

---

<sup>22</sup> « Comme il sait des choses ! ». On me faisait ce commentaire pour des choses qui me paraissaient d'ailleurs assez évidentes : les deux monnaies très inégales circulant sur le territoire, la nécessité d'attendre qu'on vous rende la monnaie quand on fait un achat, l'existence des taxis en monnaie nationale, etc.

<sup>23</sup> « Il s'y croit ! ». Dans une forme peut-être de masochisme, j'appréciais lire le journal et regarder passer les gens, assis à une petite terrasse située dans un des endroits où le rapport touriste/Cubains est le plus caricatural, proche du Parque Central et de l'Hôtel Inglaterra. De nombreux Cubains cherchent ici à s'approcher des touristes en visite courte pour en tirer divers profits. J'ai mis du temps à pouvoir me sentir à ma place à cet endroit. Les gens du bar refusaient au début de me servir les produits en monnaie nationale me rabattant vers ceux en devises. Les « jineteros » faisaient mine de ne pas comprendre quand je leur disais que je ne désirais pas rencontrer de femmes, ni aller en discothèque, ni acheter des cigares....

<sup>24</sup> Ou tout au moins pas dans les mêmes termes.

L'élément le plus préoccupant lors de tous mes séjours dans la capitale cubaine a de loin été celui du logement. J'ai choisi tout au long de mes terrains, tenant compte en outre de mes ressources financières, de vivre dans les interstices de la légalité, en particulier en ce qui concerne le logement. Evidemment, j'ai dû prendre un certain nombre de précautions qui, sans nuire profondément à mon étude, demeuraient des préoccupations constantes.

Lors du terrain principal en 2006 et 2007, je logeais légalement aux dortoirs de l'ENA. J'avais ainsi à moindre frais un logement légal, obligatoire pour pouvoir s'inscrire au CNSEA et donc pour avoir un visa long séjour de résident. Loger à l'ENA offrait un gros avantage en termes de prix, mais réduisait considérablement ma mobilité et ma liberté de déplacement. Tous les musiciens que je suivais vivaient au centre-ville (Habana Vieja, Centro Habana, Vedado) et même plus loin (Víbora, Habana del Este). Je passais donc quelques nuits de la semaine chez une dame d'une soixantaine d'années, Soledad<sup>25</sup>, louant de manière illégale une chambre dans son appartement de Centro Habana. Je la connaissais bien puisque c'était elle qui m'avait hébergé lors de mes précédents séjours dans la capitale. Il m'en coûtait 2 dollars la nuit.

Il convenait dans le même temps de rendre mes absences des dortoirs de l'ENA les plus discrètes possibles, pour ne pas qu'on sache que j'avais un pied-à-terre illégal dans le centre, et donc que je contribuais au développement de l'économie informelle que chaque institution de l'État était amenée à combattre<sup>26</sup>. Des étudiants étrangers avaient déjà été exclus des logements de l'ENA pour absentéisme et avaient été contraints de trouver un autre logement légal, très cher, pour pouvoir maintenir leur statut de résidents. Très concrètement, les personnes qui pouvaient signaler mes absences étaient les « *tías* » (les tantes) qui faisaient le ménage, veillant au bon fonctionnement de l'étage. Après mes cours de musique, je passais toujours à l'internat pour « montrer ma tête ». Je restais quelques heures à lire dans le hall de l'étage où j'étais censé dormir, puis je retournais au centre voir les musiciens. J'ai par la suite fait connaissance de l'une des « *tías* » et au fil de nos conversations, dans une forme de complicité, elle a accepté de ne pas signaler mes absences. En échange, je lui apportais de temps à autre des chocolats qu'elle me disait adorer et quelques attentions (des fleurs le jour de la fête des mères ou le jour des femmes, dates importantes à Cuba).

---

<sup>25</sup> J'ai ici changé son prénom. Elle savait bien que je faisais une étude sur Cuba, mais je ne lui ai pas demandé, comme à tous les autres, l'autorisation de citer son nom.

<sup>26</sup> En 2006 et 2008 ont lieu de grandes campagnes contre les indisciplines sociales, c'est-à-dire toutes les formes de petites corruptions supposées nuire à terme au modèle cubain.

Ce n'est pas pour autant que mes problèmes de logement étaient réglés. M'émanciper du possible contrôle de présence à l'ENA, ce n'était qu'une partie de l'affaire. Je logeais en ville chez Soledad. Ma présence illégale n'était pas quelque chose hors du commun, elle donnait à voir une partie de la réalité cubaine qu'il convient de cacher, mais que tout le monde connaît et mobilise : la « lutte ». Grâce au petit loyer que je lui payais, Soledad arrondissait ses fins de mois, vivotait de manière un peu plus correcte. Cependant, il convenait d'être vigilant vis-à-vis de ces institutions présentes dans chaque pâté de maison, les Comités de Défense de la Révolution (CDR), censés veiller sur le quartier, participer au bon fonctionnement de la vie en « collectivité révolutionnaire » au sein de chaque immeuble<sup>27</sup>. Au début, il n'y avait pas de problème de ce côté puisque la présidente du CDR logeait elle aussi des étrangers pour 5 dollars la nuit, et que selon Soledad, elle s'était débrouillée pour se faire élire pour pouvoir disposer d'une ligne téléphonique plus que par loyauté révolutionnaire. De plus, je pouvais, pour ceux qui éventuellement auraient douté de ma totale illégalité sur le territoire cubain, me prévaloir de mon logement légal à l'internat de l'ENA. Seulement, un nouvel arrivant dans l'immeuble, militaire de fonction, est venu troubler cet équilibre dans le pâté de maison. Ce dernier a signalé, lors de la réunion mensuelle du CDR, la présence de plusieurs étrangers qui semblaient vivre à plein temps dans le quartier<sup>28</sup>. Bien sûr, ce militaire, qui n'a jamais daigné me saluer, ne parvint pas à mener cette affaire plus loin, face à l'important consensus des habitants concernant l'acceptation des entraves à la légalité socialiste. J'ai cependant dû, à la demande de Soledad, me faire un peu plus discret<sup>29</sup>. Les semaines qui ont suivi cette réunion ont de fait été quelque peu plus tendues pour Soledad et moi. Je veillais à être prêt à vider les lieux le plus vite possible en cas de problème. Elle a au final considéré que ce n'était pas la peine de quitter les lieux, que l'affaire allait se « tasser ». Elle avait raison.

Au fur et à mesure de mon immersion dans le quotidien, je me suis rendu compte que je mobilisais, à l'instar des Cubains, de plus en plus le marché noir et les petites combines.

Sans toutes ces petites manœuvres, je n'aurais simplement pas pu vivre à Cuba, pas pu faire ce terrain.

Je voudrais enfin faire part d'une autre expérience qui témoigne une fois de plus des petits arrangements que chacun fait avec la loi<sup>30</sup>. J'ai fait à un moment la rencontre de Yaima, havanaise, qui est aujourd'hui mon épouse. Je me suis rendu à Cuba par la suite pour

---

<sup>27</sup> On représente parfois sur les murs de La Havane les CDR par un petit bonhomme possédant cinq ou six yeux, avec un téléphone ou un talkie walkie en main. (Cf. annexes, p27, Fig8).

<sup>28</sup> Voir en annexes plus de détails sur ce compte rendu. « Réunion du CDR, quartier Sitios », p16.

<sup>29</sup> J'étais en réalité déjà assez discret, ce ne fut pas si compliqué.

<sup>30</sup> Dont je décrirai de nombreux cas tout au long de la thèse.

poursuivre mes recherches, mais cette fois pour des séjours plus courts de deux mois, lors des étés 2008 et 2009. Je vivais chez elle, dans le quartier du Cerro. Durant ses journées de travail (elle est comptable), je partais suivre les musiciens comme j'en avais l'habitude. Il convient de savoir que les Cubains ne sont pas libres d'héberger facilement des étrangers chez eux. Il faut en avertir les responsables du CDR et surtout faire les démarches correspondantes auprès des services de l'immigration. Il n'est pas possible, même à titre gratuit, d'héberger légalement des « touristes », c'est-à-dire des personnes munies d'une carte de tourisme. Pour des raisons obscures, mais qui tiennent selon moi à des tensions de voisinage, ma présence supposée illégale chez Yaima, a été portée au jour, cassant le consensus de quartier qui veut qu'il ne faut pas dénoncer des activités illégales sous peine de nuire à la paix et au bien-être de chacun.

Un jour de juillet 2008, nous avons vu frapper à notre porte un agent des services de l'immigration, vêtu des couleurs vert olive du ministère de l'intérieur, en charge des questions migratoires. Il nous fit part de l'interdiction pour un étranger de vivre chez un Cubain. Le début de l'échange fut angoissant. Je ne disposais pas, en effet, de ressources suffisantes pour loger légalement dans une *casa particular* de La Havane. Au fur et à mesure de notre dialogue, qui demeurait cependant cordial, les marges de manœuvre m'apparaissent plus grandes que je ne le pensais. Non seulement l'agent en question ne nous a pas imposé d'amende ni n'a créé de problème à Yaima ou à moi-même, mais en plus, il nous a proposé une solution légale que j'ignorais. Il m'a invité en effet à faire la demande d'un visa autre que la carte de tourisme, le visa A2, accordé aux personnes qui visitent à Cuba des membres de leur famille ou des proches, et qui permet de loger chez ces derniers. Pour pouvoir obtenir ce visa, il faut présenter aux services de l'immigration des « preuves » de la véracité de la relation entretenue avec la personne cubaine qui reçoit l'étranger. Détail plus intéressant, il est en outre nécessaire de disposer d'un logement légal, le jour de la demande, qui peut être un hôtel ou une *casa particular*, dans l'attente d'être autorisé à vivre chez son proche. Ce même fonctionnaire, le jour de sa venue, avait en sa possession un petit carnet d'adresses de logements légaux. Il m'en conseilla un avec insistance, m'affirmant que c'était une maison confortable, que les propriétaires étaient agréables, qu'il y avait l'air conditionné, les petits déjeuners, etc. En définitive, il jouait le rôle de rabatteur pour le compte des petits entrepreneurs du logement. Sans en avoir la preuve, je m'imagine assez bien qu'il touchait une commission. Il s'agit là de sa manière de « lutter » et de disposer de quoi réellement vivre. Son salaire en monnaie nationale ne lui assure pas sa subsistance, mais il parvient à mobiliser les ressources que son poste met à disposition, en l'occurrence des personnes

cherchant un logement légal. Ce type de mobilisation alternative de son statut professionnel est aujourd'hui une constante dans la vie quotidienne à Cuba. De manière assez franche, ce fonctionnaire donne une première approche de la chaîne des intérêts illicites dans ce pays.

La fin de cet épisode se termina pour Yaima et moi au service de l'immigration, face à une fonctionnaire en uniforme. Elle regarda avec attention les photos de nos balades sur le Malecón, à la plage de Guanabo, dans des fêtes d'anniversaire... Après nous avoir affirmé qu'elle nous trouvait « mignons », elle prit les 80 CUC de timbres fiscaux nécessaires à mon changement de visa et me donna le visa A2 en nous souhaitant bonne continuation...

Un autre élément important concerne les risques et tensions avec lesquels j'ai dû composer au quotidien du terrain, alors que j'accompagnais les musiciens dans la capitale.

La possibilité de s'exprimer librement, les questions de censure et d'autocensure demeurent, dans l'esprit de la population, assez troubles. Ce que l'on peut dire et ne pas dire est la plupart du temps jaugé par les acteurs selon les circonstances, adapté, et fait l'objet d'une constante manœuvre à vue.

J'ai parfois connu des difficultés pour mener certains entretiens avec les musiciens. Le cas le plus frappant est celui de Pedro Enrique, guitariste et professeur de musique à l'Ecole Nationale d'Art. C'est l'un des seuls entretiens que je considère avoir raté lors de tout mon terrain havanais. Après avoir écouté les raisons de ma demande d'entretien, Pedro Enrique a refusé de se faire enregistrer me répondant « *je ne sais pas encore ce que je vais dire* ». La suite de l'entretien non enregistré, qui était pourtant biographique, ne fut qu'une succession de lieux communs sur les apports de la révolution. Il est vrai que de très nombreuses personnes jugent que la révolution leur a beaucoup apporté, ce qui rend la question de la légitimité politique un sujet passionnant. Mais chez Pedro Enrique, le propos sonnait faux, et il me semblait retrouver dans son propos une stratégie discursive similaire à celle par exemple de la presse révolutionnaire (*Granma et Juventud Rebelde*).

Sociologue intéressé à la situation économique, politique et sociale du pays, ceux qui acceptaient de me parler encourageaient un risque de se « mouiller », de trop se livrer et à terme de se compromettre. J'ai vécu ce même genre de blocage avec l'un des musiciens que j'ai le plus suivi, David, qui veillait à ne pas aborder avec moi des sujets ouvertement « politiques », touchant et nommant directement des dirigeants. Peu à peu, je suis parvenu à lui faire comprendre que je ne cherchais pas dans mon travail à prouver ou à défendre une position politique, mais seulement à saisir la forme du changement au travers de sa propre expérience. Mon erreur avec Pedro Enrique fut assez simple : j'ai péché par impatience. On ne peut selon

moi procéder à des entretiens biographiques et compréhensifs qu'une fois une confiance solidement installée, une fois que les rôles sont parfaitement définis. Je ne suivais pas Pedro Enrique au quotidien, ni lui ni moi n'avions les clés de l'entretien. Je ne savais pas qui il était et comment manœuvrer et il ignorait le but de ma recherche autant que ses fondements, et ne savait rien non plus de ce que je voulais en faire.

Mener une recherche à Cuba sur des « gens ordinaires » n'est pas simple. Chacun se demandait dans un tout premier temps ce que je faisais là, pourquoi, plutôt que de profiter des plages, des cigares, je choisisais de dépenser mon argent et mon énergie avec ces questions qui paraissaient si anodines, presque inintéressantes : comprendre comment on vit à Cuba. C'était un luxe de touriste occidental. De plus, les Cubains n'ont que peu l'habitude de parler de sujets ouvertement politiques en dehors des cadres traditionnellement prescrits et encore moins avec des étrangers. Sans être particulièrement subversive, ma recherche et les questions qu'elle impliquait sortaient de ces cadres.

Pour toutes ces raisons, mon terrain a dû être long. Il était nécessaire d'être dans une relation d'absolue confiance et de transparence avec mes interlocuteurs. Finalement, la phase la plus longue du terrain a été consacrée à la définition des rôles de chacun. Les entretiens enregistrés furent une récompense, un bonus accordé par les interviewés une fois la complicité ancrée. C'est pour cela que je suis revenu sur le terrain à plusieurs reprises lors des étés 2008 et 2009, et c'est aussi pour cette raison que j'ai choisi de ne pas multiplier les entretiens avec de très nombreux musiciens. Il en aurait été trop coûteux en termes de temps de continuer à installer cette confiance.

L'entretien est par ailleurs un exercice assez difficile à mener à Cuba pour des raisons assez pratiques. Il faut trouver un lieu tranquille, assez intime et calme. Or, parfois trois générations cohabitent au sein d'un même logement, dans un espace souvent exigü. Nous étions donc interrompus assez régulièrement par des membres de la famille, mais aussi par les voisins, les vendeurs venant proposer leurs diverses marchandises, le téléphone. De plus, les logements n'ont généralement pas de fenêtres isolées, les voisins peuvent entendre, si l'envie leur prend, toutes les conversations.

J'essayais donc de faire ces interviews dans la journée (et surtout pas le soir) quand les épouses, filles et fils étaient au travail. Bien que préférant mener les entretiens au domicile des musiciens, j'ai parfois choisi de le faire chez Soledad pour pouvoir disposer de la tranquillité nécessaire. L'intervention d'autres interlocuteurs lors des entretiens devenait parfois pesante, et il m'est arrivé tout simplement d'arrêter pour reprendre le lendemain, en accord avec les personnes interrogées. Cela permettait à chacun de réfléchir mais aussi de se reposer après des



dialogues qui ont tous été assez longs (deux à trois heures, parfois plus). Dans certains cas cependant, les commentaires « extérieurs » auraient dû *a priori* me déranger ont été assez profitables, par exemple quand d'autres musiciens intervenaient, ou bien quand l'épouse de l'un d'entre eux assumait mon propre travail d'intervieweur, en relançant, en gardant le propos « dans les clous » : « Essaie de suivre un fil dans ton discours ! », « Pourquoi tu ne lui parles pas de cette expérience ? ».

Enfin, en ce qui concerne mes déplacements avec les musiciens et mes observations de terrain, il fallait jouer avec certaines contraintes. Par exemple, il n'était pas toujours aisé de marcher en toute tranquillité dans les rues. David craignait que nous nous fassions arrêter par la police et qu'il soit accusé d'être un *jinetero*, c'est-à-dire une personne cherchant à profiter de la présence des touristes pour en tirer un bénéfice quelconque. Il en avait très peur et me proposait parfois de porter sa guitare quand je marchais avec lui dans les rues. Pour des raisons qui me paraissent encore un peu obscures, cela lui semblait plus crédible, « ça faisait mieux »<sup>31</sup>. Il y avait aussi des endroits où David se produisait et où je ne pouvais clairement pas me rendre en sa compagnie, par exemple dans les actes politiques ou dans des concerts donnés pour des organisations fortement marquées idéologiquement<sup>32</sup>.

## Clarifications de fond

Mon approche théorique de la question cubaine sera abordée dans une partie, intitulée « lire le CapiSol » (2.1). Ce mot est parfois utilisé par les Cubains pour caractériser leur système économique et social. La société cubaine relèverait d'un mélange de capitalisme et de socialisme. L'adoption de ce néologisme s'inscrit pour moi dans un souci de nuance concernant l'analyse de la situation cubaine, dans une volonté d'en restituer la complexité. C'est vers l'entre-deux que suggère ce terme qu'il convient de porter le regard.

S'intéresser à une population composée de musiciens s'inscrit de plus dans un nécessaire travail de nuance. On remarque en effet que les grandes dichotomies des analyses de l'art et des pratiques artistiques, par exemple l'opposition de la gratuité du geste artistique à l'utilité et la fonctionnalité de l'art, rendent au final une compréhension du phénomène artistique assez floue. C'est dans cette mesure que Freidson (1986) parle des professions artistiques

---

<sup>31</sup> Je me suis donc souvent plié à sa demande en portant son instrument.

<sup>32</sup> J'aborderai cela en détail, dans la quatrième partie de cette thèse.

comme un « défi à l'analyse sociologique » car les pratiques artistiques résistent aux cadres d'analyse traditionnels (gratuité/utilité, création pure/reflet d'un contexte social, économique, politique...).

En continuité, on peut constater que les grands débats et les clivages théoriques, méthodologiques et surtout politiques rendent difficile une compréhension de la vie à Cuba aujourd'hui. En d'autres termes, si l'art est un « défi à l'analyse sociologique », Cuba est un défi à l'analyse politique. Les antagonismes traditionnels (dictature/démocratie, capitalisme/socialisme, légitimité/répression), font peser sur le vécu cubain et sur l'expérience sociale de la population une certaine artificialité. Il s'agit pour moi de prendre du recul sur tous ces éléments et de refroidir l'actualité cubaine par un détour et même un arrêt sur le quotidien, sur les pratiques « au ras du sol », par le bas.

Ajoutons, puisqu'il est ici question de cadres et de catégories, que ce travail s'inscrit dans une pluralité de champs sociologiques, voire déborde des limites de la discipline. Il s'agit tout autant de sociologie du quotidien ou du travail, et bien sûr des arts et métiers créatifs, que de sociologie politique.

J'ai été, dès mes premières minutes dans l'Île, confronté à des pratiques qui m'ont paru étranges, et qui étaient en réalité plurielles, mettant en jeu des valeurs ambivalentes, des histoires complexes que des cadres disciplinaires restreints auraient condamnées à rester dans l'ombre. Par exemple, je ne pouvais me soustraire à une analyse politique puisque tout à Cuba porte à faire « du politique » ; ni me soustraire à une incursion dans la sociologie de l'art et du travail puisqu'il est bien question du métier de musicien ; ni à une approche de l'espace, de ses usages et de ses modes d'appropriation, car c'est bien le terrain de jeu de la population qui m'intéresse ; ni enfin à l'histoire puisque Cuba en a écrit de nombreuses pages, du processus révolutionnaire à la crise des missiles de 1962, jusqu'à l'investissement du pays dans la guerre froide avec les campagnes internationalistes et l'intervention en Angola... Les musiciens ordinaires nous guideront dans la lecture de chacune de ces dimensions de leur expérience.

Il y a, enfin, ma volonté de relater, de donner à voir et à comprendre comment sont gérées au jour le jour les tensions issues de la période spéciale. Il faut partir de ces gestions, de ces négociations, de ces manœuvres quotidiennes pour parvenir à un niveau de compréhension plus global. Le quotidien est le fil conducteur de cette thèse et reflète ma démarche de terrain, « au ras du sol », par le bas. C'est aussi l'intérêt que peut présenter ce travail doctoral : en redonnant à la description sa valeur en tant que source de connaissance, il est possible d'identifier une constellation de pratiques à la marge, à la limite, sur le fil de la

légalité. Ces pratiques, qui font « tenir » les individus dans leur vie de tous les jours, structurent à terme la société et conditionnent la pérennité du régime cubain tout autant que son usure. C'est dans cette optique que cette thèse a été rédigée : en prenant acte de la nécessité d'examiner les tensions à l'œuvre tout en veillant à les expliciter et à montrer où et de quelle manière elles se manifestent.

Deux présupposés fondent mes recherches et autorisent à mon sens un nouvel éclairage de la situation cubaine.

D'abord, la conviction qu'il est possible, voire nécessaire, de lire le politique en prenant appui sur la vie sociale, et pas seulement sur les institutions du pouvoir. Il est question ici de chercher le politique, c'est-à-dire toutes les pratiques qui mettent en jeu, interrogent, charpentent nos manières de vivre ensemble et d'organiser ces dernières. Il est ainsi question de voir comment le pouvoir se manifeste au quotidien et comment il est incarné ou symbolisé dans la vie de tous les jours.

Il m'a semblé qu'il était impossible pour la population de vivre dans une société traversée par de si nombreux paradoxes et contradictions sans conférer un sens propre, porteur d'une forte dimension politique. Je me suis inspiré en cela de Denis-Constant Martin qui se propose de « traquer les OPNIS » (Objets Politiques Non Identifiés), de Jean-François Bayart et son analyse du politique par le bas, et surtout de Michel de Certeau qui postule que le quotidien est plus une addition d'inventions, de détournements et de bricolages des rapports de pouvoir qu'un simple reflet des structures sociales et des inégalités qu'elles mettent en jeu. L'objectif est donc de lire « le politique » sous les apparences qui le masquent, montrer autre chose que ce que cette notion donne à voir au premier regard (participation, discours et manifestations politiques et syndicales, rapport explicite à l'autorité).

De là découle naturellement le second présupposé qui est très simple : des individus qui se situent en position subordonnée, ici à un corps politique autoritaire, disposent d'une marge de manœuvre, d'un pouvoir qu'ils peuvent mobiliser non seulement pour survivre mais aussi pour donner un sens propre à une situation extrêmement trouble. Cette marge de manœuvre devient palpable lorsqu'on tient compte de l'illicite et des activités illégales, qui remettent en question l'idée d'un pouvoir omniprésent, contrôlant sa population et la maintenant dans une situation de forte dépendance à son égard. Il m'est paru évident, au contraire, que la population se prend en main, sans attendre grand-chose de l'État et des politiques publiques. S'il y a une concentration de pouvoir au niveau des hautes instances, il reste une marge de pouvoir et de choix à la portée de la population. La structure autoritaire laisse des zones

d'incertitude que son pouvoir n'atteint que de manière sporadique : c'est précisément dans ces zones que se place mon étude.

Cette thèse cherche à identifier ces zones d'incertitude, en examiner les formes, en constater les limites et comprendre comment elles façonnent les identités individuelles et collectives, et comment elles influencent la définition des situations opérée par les individus. Il s'agit de voir dans les expériences quotidiennes comment est rendue caduque l'omnipotence du pouvoir.

#### Clarification de forme

J'ai souvent cité des paroles des chansons d'artistes cubains. J'ai interviewé certains d'entre eux, d'autres, je ne les ai jamais rencontrés. Leurs écrits et le ton qu'ils emploient m'ont souvent paru porter en eux un temps d'avance, une observation d'une pertinence nouvelle. Je les mobilise dans ces pages car ils ont une valeur descriptive sans prix et permettent de donner une plus grande lisibilité aux problèmes qui m'intéressent. Les écrits d'artistes, auteurs compositeurs, m'ont par ailleurs souvent donné des pistes d'analyse, tant certains d'entre eux abordent de façon concrète la réalité cubaine, ses difficultés, ses désillusions autant que ses croyances et espérances (en particulier Pedro Luis Ferrer, Frank Delgado et Carlos Varela<sup>33</sup>). J'ai choisi de traduire ces textes de façon à ce que le lecteur non hispanophone puisse en saisir la valeur descriptive. Dans cette optique, mes traductions proposent une compréhension immédiate et concrète de ce qui y est décrit. Elles placent en second plan la dimension esthétique et métrique. De ce fait, il a été parfois difficile de traduire des textes d'artistes de la *nueva trova*, courant de la musique cubaine souvent considéré comme la bande sonore de la Révolution, où l'usage d'expressions métaphoriques et une certaine rigueur formelle sont prépondérants. J'en appelle donc à une grande indulgence des lecteurs hispanophones.

J'ai choisi en outre tout au long de ce texte d'utiliser la première personne du singulier plutôt que du pluriel. Sur un terrain auquel l'accès n'a jamais été simple, l'usage d'un « nous » n'aurait pas pu rendre compte du fait que, étant moi-même étranger, placé en dehors du jeu de « la lutte », j'étais finalement aussi un acteur de ce terrain car j'incarnais et

---

<sup>33</sup> Tous trois placent la musique cubaine non seulement dans une perspective de rénovation de son contenu esthétique, mais surtout ils s'éloignent progressivement de la poésie pour se diriger vers une description plus pragmatique et réaliste de quotidien en utilisant souvent l'humour comme un outil presque « pédagogique ».

véhiculais (souvent sans le vouloir) les valeurs de l'ailleurs, une question qui est clé dans cette thèse. De plus, grâce à cet éloignement de la réalité cubaine dont j'étais le vecteur, je suis parvenu à recueillir des propos qu'un chercheur cubain aurait peut-être appréhendés différemment et analysés par la suite en tout autres termes. Le « je » porte donc en lui le regard d'un « autre » sur une réalité qui n'est pas la sienne. Enfin et plus simplement, mon investissement lors de mes différents terrains a été parfois tellement fort et intime que je ne suis jamais parvenu à me sentir à l'aise dans le « nous ».

Au fur et à mesure de ma relation avec Cuba, j'ai fait l'apprentissage de la langue espagnole et par la suite du jargon cubain. Lors de l'écriture de cette thèse, il m'a été parfois difficile de trouver les traductions les plus justes pour certains mots très constamment employés par les Cubains. Je les définis une seule fois dans le texte. Un lexique situé en annexes permettra ensuite de retrouver leur sens, si nécessaire. On y trouvera de même une recension tous les sigles utilisés au long de ces pages et de nombreuses illustrations, des cartes de La Havane et de Cuba, de nombreuses photos.

Comment peut-on vivre aujourd'hui à Cuba, dans une situation définie par cette transition perpétuelle vers le non identifié, par ce déchirement ininterrompu entre ce qui doit être et ce qui est, entre le prescrit et le proscrit, entre ce qui est là et ce qui est parti, entre le passé et le présent ? Je cherche à comprendre comment une catégorie d'individus particulièrement sensibles au décloisonnement de l'expérience cubaine se situe à présent par rapport à un régime socialiste en mutation et de quelle manière elle « lit » cette société et ses changements. C'est à partir de cet éclairage que je me propose d'analyser le destin de l'Île.

Une première partie proposera un tour de piste bibliographique. Dans la majorité des cas, les études existantes s'intéressent à Cuba d'un point de vue assez global, en termes de structures politiques et d'éléments macroéconomiques. Sont plus rares en revanche celles procédant à un examen qualitatif des motivations, des expériences et déterminations individuelles dans ce contexte de forts changements.

Une deuxième partie apportera des précisions concernant les présupposés théoriques de cette thèse et explicitera l'intérêt que revêt la catégorie des musiciens « ordinaires » dans une perspective de compréhension par le bas de l'évolution de Cuba. Leur expérience témoigne des tensions liées à la période spéciale qui structurent plus largement le quotidien des Havanais ; des tensions qui constitueront les « lunettes » qui me permettront de mener à bien cette thèse.

La troisième partie abordera l'évolution des institutions qui encadrent (ou sont censées encadrer) le travail des musiciens ordinaires. Je verrai comment, au cours de l'histoire révolutionnaire, le statut des musiciens a fait l'objet d'un ensemble de définitions fortement remises en cause dès l'avènement de la période spéciale au début des années 90. Je décrirai les modifications majeures qu'a provoqué cette crise sur le monde de la musique.

La quatrième partie fera écho à la précédente, en évoquant certains parcours de musiciens qui incarnent diverses dimensions du changement en cours et marquent un véritable virage dans la définition du statut et de l'identité des musiciens et des artistes. Les parcours de reconversion vers la musique d'individus qui n'avaient au départ qu'un rapport assez lointain avec l'activité musicale, témoignent d'une rupture profonde de la cohérence dont était empreinte la vie des musiciens d'avant la période spéciale. On passe en effet de l'image d'un soldat de la culture au service de la révolution à celle d'un artiste plus dégagé, sorte de « fonctionnaire *freelance* », plus émancipés et autonomes que par le passé vis-à-vis des institutions d'État, mais aussi exposés à de nouvelles formes de précarité, tant matérielles qu'identitaires.

La cinquième partie rendra compte du travail quotidien entrepris par les musiciens pour assurer leur survie, de leur façon de « faire le métier ». En insistant sur l'inscription spatiale de leur expérience, je chercherai à montrer que le talent de musicien, au-delà des qualités « classiques » reposant sur des compétences techniques et sur une forme de virtuosité, dépend en grande partie de la capacité de chacun à naviguer dans des espaces *a priori* contradictoires. Une constellation de pratiques de déviation, de contournement, d'ajustement et surtout d'invention est mobilisée pour leur permettre de donner une cohérence et un sens à ces contradictions et tensions, pour à terme les mettre en adéquation avec leur identité personnelle et leurs stratégies de carrière.

En conclusion, je chercherai à mettre en perspective cette approche du politique par le bas où des musiciens ordinaires viennent donner de la lisibilité à la dynamique du changement et aux choix des individus pour s'y adapter mais aussi, peut-être discrètement, pour l'impulser.

# 1. Les analyses d'un modèle politique et social hybride

*Dicen que vieron al pato Donald  
besándose a escondidas con el oso Micha*

*Il se dit qu'on a vu le canard Donald  
se bécoter dans l'ombre avec l'ours Micha<sup>34</sup>*

C'est lors d'un entretien avec l'un des musiciens suivi très régulièrement lors de mes déplacements de terrain que j'ai entendu pour la première fois le mot de « CapiSol ». Derrière l'autodérision populaire qu'introduit le Sol (un soleil caribéen suggérant légèreté et nonchalance), se lit ce qui rythme la vie quotidienne du pays depuis la période spéciale : l'injection d'une dose de capitalisme tout en maintenant vif le sentiment socialiste et ainsi met en jeu l'articulation de deux mondes amenant chacun ses propres normes et échelles de valeurs. Ce mot va rythmer cette thèse, d'une part car il est un qualificatif endogène de la situation dans la Cuba contemporaine et d'autre part car il illustre bien mes interrogations quant à la forme du politique à Cuba et à la manière dont des modèles ou contextes parfois très antagonistes cohabitent.

Pour comprendre ce CapiSol, je voudrais tout d'abord aborder mon parcours bibliographique ce qui me permettra d'une part de mettre en avant l'espace qu'il laisse à ma démarche et ma posture d'analyse d'étude, et d'autre part plantera le contexte économique et social dans lequel vivent les musiciens qui m'intéressent.

S'il est un problème qui ne se pose pas aujourd'hui dans une étude sur Cuba, c'est bien celui de la disponibilité de travaux. Les recherches sont nombreuses dans des domaines aussi variés que l'économie, l'histoire, la sociologie, la politologie et l'ethnologie. C'est en partie en réaction, ou plutôt en complément de ces travaux que s'est construite ma démarche et ma posture théorique et méthodologique. Cuba aujourd'hui est un sujet « chaud ». Il interroge nos manières de vivre ensemble et porte en lui une forte connotation idéologique.

C'est donc pour cela qu'il est apparu plus pertinent de faire un tour de piste bibliographique, non pas en classant les écrits en fonction de leur positionnement face au régime cubain, mais plutôt par rapport aux types de focalisations adoptées par les auteurs. Ces

---

<sup>34</sup> Carlos Varela, chanson « El Pato Donald ». On ne présente pas Donald Duck, le personnage de la firme Disney. Micha, petit ours brun inventé par le dessinateur pour enfants Victor Chizikov a tout d'abord été la mascotte officielle des jeux olympiques de Moscou de 1981, puis un personnage récurrent des manifestations sportives du camp socialiste. Datant de 1989, ce thème reste d'actualité.

derniers mettent majoritairement en avant les structures, les données globales telles que les modèles économiques et leurs interactions, la structure politique et la figure du chef de l'État cubain, le fonctionnement du pouvoir, etc.

L'île de Cuba étant « médiatique », elle est l'objet de nombreuses interrogations sur son présent et son devenir. Cependant, cette médiatisation qui s'explique par le fait que Cuba reste un symbole de résistance et représente dans un même temps une « résurgence » de l'histoire, entraîne un facteur que l'on peut considérer comme regrettable : celui de l'insuffisante mise en évidence de la parole des acteurs de cette société. Celle-ci est en effet souvent déléguée ou tout simplement tue.

Pour comprendre le changement politique et social en cours à Cuba depuis le début des années 90 à partir de l'expérience quotidienne des musiciens havanais, peu d'éléments bibliographiques méritaient d'être mis de côté. Mon attachement à la notion de quotidien, entendu comme « *ce social, vu sous l'angle de visée des individus eux-mêmes* » (Javeau, 2003 : 39) a pour conséquence une nécessaire compréhension du contexte dans lequel ces derniers évoluent. Un individu (ici un musicien) dispose ou non d'un ensemble de ressources matérielles qu'il doit mobiliser le moment venu (économie). Il ne vit pas isolé mais en fonction des autres individus qui l'entourent de près ou de loin (social), et il s'inscrit dans un ou des systèmes de pouvoir qu'il doit comprendre et dans lesquels il doit trouver sa place (politique).

Ainsi, je vais aborder dans un premier temps les études dites « globales » s'attachant aux structures qui encadrent la population pour ensuite m'approcher progressivement du vécu et de la subjectivité des individus.

Le traitement de la question cubaine dans la période actuelle ne se caractérise pas par une ambition de transdisciplinarité. Cuba se lit par spécialité, par type de problème. Ce qui est cependant marquant et devient équivoque dans un parcours bibliographique sur Cuba, c'est une certaine hypertrophie de ces études dites globales, « macro », s'appuyant sur l'analyse de structures considérées comme déterminantes. Avant d'entrer dans le contenu de ces analyses, peut-être peut-on tenter d'avancer quelques hypothèses pour expliquer ce déséquilibre.

Ce que l'on peut considérer comme l'exception cubaine cristallise à terme un débat sur le problème de la globalisation et l'inéluctable implantation d'un modèle libéral (au niveau politique et économique). La mondialisation est l'objet d'une forte attention de la part du monde scientifique et journalistique. Il s'agit de comprendre ses effets sur les structures sociales, son impact sur les mentalités et les cultures, ainsi que les manières de contrôler son extension. Elle est en outre l'objet d'inquiétudes et d'interrogations face à son caractère



englobant et à son inéluctabilité proclamée. Paraissant insaisissable, et difficilement identifiable, elle nécessite clarification, localisation, élucidation. Elle prend donc une place particulière dans le champ scientifique, elle l'investit comme elle investit et met en question les structures économiques et sociales locales. Sa confrontation avec le système cubain, son opposé semble ainsi inéluctable. De plus, cette focalisation sur la structure générale de la société cubaine peut s'expliquer par le poids et l'importance de ce pays dans l'histoire et le destin de l'Amérique Latine.

En effet, la position géopolitique du pays, et sa proximité avec « *el buen vecino* » met cette nation dans une posture d'exemplarité. On peut parler à cet égard de la vision de l'ingérence américaine qui s'établit à Cuba après la seconde guerre d'indépendance et l'amendement Platt de 1901, ce dernier posant de manière ferme l'officialité de l'ingérence américaine dans les affaires cubaines<sup>35</sup>. Les jeunes nations latino-américaines qui tentaient de fonder et souder une identité nationale propre et souveraine vont voir ainsi une guerre coloniale de libération mener à une nouvelle forme de soumission et de dépendance. Cette situation a donc pu créer à certains égards un sentiment de menace envers l'identité latino-américaine.

La révolution cubaine a exercé par la suite une influence qui allait au-delà de la simple question de l'instauration d'un régime socialiste dans un pays de la Caraïbe. Elle a aussi mis en question un modèle de développement et la prégnance de l'hégémonie nord-américaine sur le sud du continent. Elle donnait un second souffle à la réflexion sur l'idée d'indépendance et d'autonomie latino-américaine. Cette influence ne fut pas simplement symbolique. La Révolution cubaine se définissait comme exemplaire et en constante expansion. La doctrine du « foyer révolutionnaire » s'exporta ainsi dans le sous-continent. Les mouvements révolutionnaires s'inspirant du castrisme et du guévarisme, directement soutenus ou non par le régime cubain, prirent ainsi une grande importance dans les années 60 par exemple au Venezuela avec las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN), les Tupamaros Uruguayens<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Lors de la seconde guerre d'indépendance de 1898, les troupes américaines interviennent et soutiennent les insurgés cubains en lutte contre la présence espagnole. Ces troupes demeureront sur le territoire cubain jusqu'à la signature de l'amendement Platt stipulant tout d'abord leur retrait puis l'établissement de « lien spéciaux » entre les États-Unis et Cuba indépendante. Il pose le droit pour le grand pays du nord d'intervenir militairement dans les affaires cubaines dès que les intérêts de l'île seront menacés. Cet amendement du sénat américain pose la question de la réelle indépendance du pays qui se trouve dans une situation d'ingérence forcée. Il constitue encore aujourd'hui dans le discours officiel le symbole de l'impérialisme et du néocolonialisme nord-américain entravant la liberté d'un État souverain (Bloch, 2006 : 212).

<sup>36</sup> Pour plus d'information sur cette dynamique voir Le Bot (2000) et tout particulièrement son premier chapitre « Populisme, libération nationale et communautarisme ».

Cette date de 1959 a aussi fait poids au niveau international. Un tel évènement, si près des côtes nord-américaines, en pleine guerre froide a forcément entraîné une forte focalisation sur cette île. Son rapprochement avec l'URSS, les épisodes marquants de l'histoire cubaine (débarquement de la baie des cochons en avril 1961 et la crise des fusées en octobre 1962) et en outre l'engagement du régime cubain dans le mouvement tiers-mondiste ont fait que ce pays a occupé une position prépondérante, voire démesurée sur la scène internationale. Tous ces facteurs d'ordre politique très brièvement exposés ici, n'ont pu que favoriser le développement de productions plaçant au centre de leur analyse le régime et le modèle socialiste cubain, plus que la société cubaine en elle-même, et ce jusqu'à aujourd'hui.

En continuité, cette mise de côté de l'individu dans la majorité des productions contemporaines peut s'expliquer aussi par la forte influence en Amérique Latine de l'analyse matérialiste marxiste et néo-marxiste (Gramscienne en particulier). Dans un contexte de questionnement face à l'impérialisme et aux problèmes de la constitution d'identités nationales et d'autodétermination, les analyses gramsciennes sur l'hégémonie par exemple, ont pris une grande ampleur. De fait, même si ces dernières placent les questions de société civile et société politique dans des perspectives plus dynamiques, elles ouvrent difficilement la voie à une étude compréhensive des déterminations individuelles.

En ce qui concerne les scientifiques cubains qui exercent sur le territoire, ce problème est d'autant plus prégnant. En effet, la révolution de 1959 mettait en avant la nécessité de changer radicalement les bases idéologiques et sociales de la société, pour parvenir à instituer un homme nouveau imaginé par Che Guevara, incarnation du volontarisme révolutionnaire<sup>37</sup>. De ce fait, toutes les composantes de la société furent amenées à s'investir dans ce projet. Ainsi, outre la domination du « social » sur « l'individuel » (Núñez Jover, 1997), les chercheurs économistes, sociologues et politologues furent considérés comme une avant-garde idéologique tenue de développer, affiner et surtout défendre ce présupposé. C'est dans cette tradition et cette hégémonie idéologique que s'inscrivent les investigations actuelles. Le contrôle idéologique sur les groupes de recherche se charge aujourd'hui de faire respecter cette convention comme l'a prouvé la reprise en main autoritaire en 1996 du CEA (*Centro de Estudios sobre Americas*), dont fait parti le politologue Haroldo Alfonso Dilla, basé aujourd'hui en République Dominicaine. Vu d'Europe, ce groupe d'étude, aussi critique qu'il était, ne semblait pas s'inscrire dans un positionnement radicalement anticastriste, mais plutôt dans un courant critique de gauche.

---

<sup>37</sup> Voir Tablada (2001b).

Il est ainsi possible de voir que le contexte politique passé et présent surdétermine les productions scientifiques. On observe donc ici qu'il n'est pas aisé de mener une étude compréhensive sur le fait politique à Cuba et j'ai dû parfois, à l'instar des musiciens ordinaires « faire avec ».

Cependant, ces études qualifiées simplement de « globales » livrent des descriptions et des analyses fondamentales car elles permettent d'appréhender les contextes dans lesquels s'insèrent les individus et de voir avec quoi ils doivent eux aussi « faire avec ».

## **1.1. Lectures économiques**

Depuis plus de vingt ans maintenant, la plus grande île de la Caraïbe a connu de profondes modifications économiques. Pour bon nombre d'analystes et d'observateurs de la société cubaine, elles s'avéraient nécessaires pour sortir le pays du réel chaos du début des années 90. Ces changements objectifs de la structure économique cubaine vont entraîner un grand nombre de débats et de questionnements au sein de la communauté scientifique s'attendant au cas cubain. Mais il convient tout d'abord de voir la nature de ces changements et comprendre la manière dont ils ont été traités : tantôt considérés comme des formes de résistances au modèle néolibéral, et tantôt comme une forte concession à ce dernier.

A partir de l'année symbolique de 1989, Cuba se retrouve dans une situation économique, catastrophique. Avant cette date, le pays jouissait d'une position particulière au sein du Conseil d'Assistance Economique Mutuel (CAEM)<sup>38</sup>, intégré en 1972. Isolée et déstabilisée par les restrictions conséquentes à l'embargo américain instauré officiellement en 1961 (voir Toussaint, 2001 : 301) la révolution cubaine s'est rapprochée de l'URSS pour entrer progressivement dans un fort rapport de dépendance économique vis-à-vis de cette dernière. Cuba devient de ce fait un acteur stratégique de la guerre froide, comme en témoigne la crise des missiles en octobre 1962. Il faut ainsi constater que la révolution cubaine, symbole anti-impérialiste, nationaliste, d'indépendance n'a pu procéder aux avancées sociales sans équivalent en Amérique latine et dans le tiers monde (forte mobilité sociale ascendante, processus d'égalisation, accès à une éducation de qualité, services de santé performants...)<sup>39</sup> et

---

<sup>38</sup> Réaction au Plan Marshall et créé en 1949, le CAEM ou COMECON dans son acception anglaise est une organisation mise en place et manœuvrée depuis Moscou, qui avait pour but de planifier et mettre en œuvre la coopération économique entre les pays communistes.

<sup>39</sup> Pour une mise au point précise et concise de ces avancées voir Santosh Mehrotra (1997) : chapitre « le développement social et la croissance économique de 1960 à 1989 ».

maintenir un taux de croissance favorable (5.3% par an entre 1976 et 1985) qu'au prix d'une forte subordination au puissant allié soviétique. C'est à cet égard qu'il est possible de parler « d'utopie subsidiée » (Dilla Alfonso, 1999 : 86).

Dès lors, il est possible d'imaginer l'ampleur de la crise économique et sociale que Cuba connaît au début des années 90 en ayant à l'esprit un certain nombre de facteurs. Avant cette période, ce pays maintenait 85% de son commerce extérieur avec les pays du bloc de l'est et l'URSS. Plus concrètement, 57% des protéines et 50% des calories consommées par le pays proviennent des pays du CAEM (Tablada, 2001). L'URSS fournissait la quasi-totalité des ressources énergétiques de l'Île à des prix plus qu'avantageux. Le pétrole, par exemple, était vendu à un prix dérisoire à Cuba qui était autorisé à revendre les excédents au prix en vigueur sur le marché de l'époque. Le camarade soviétique achetait le sucre et le nickel, principales ressources de l'Île, à des prix largement supérieurs au marché mondial. Cette insertion dans ce marché « soviétisé » offrait ainsi la possibilité de rentes « indirectes », mais aussi directes par l'octroi de dons et de prêts à bas intérêts.

Cuba, avant la période spéciale, procédait déjà à une certaine tentative de rationalisation de son système économique, par la dite « période de rectification des erreurs » qui consistait essentiellement à relativiser les lourdeurs bureaucratiques du système de direction et de planification de l'économie, et aussi à s'adapter aux effets de la perestroïka. Mais le début des années 90 et la perte définitive du puissant allié vont accélérer cette mise en question de l'organisation traditionnelle de l'économie et en creux, de la société.

### 1.1.1. La période spéciale en temps de paix

A la perte de tous les avantages dont bénéficiait Cuba grâce au marché socialiste, et aussi au maintien et au renforcement de l'embargo américain<sup>40</sup> (facteur qu'il convient de ne jamais perdre de vue), Cuba se trouve dans une situation de pénurie grave pour sa structure politique, et insupportable pour sa population. La « période spéciale » est décrétée en 1990 en référence aux restrictions des périodes de guerres. Ce moment est censé durer :

*Le temps nécessaire pour que la société cubaine réoriente ses relations économiques et commerciales internationales, restructure son appareil de production et de services en fonction des nouvelles circonstances, et qu'elle le fasse en sauvant les conquêtes principales de la Révolution socialiste, et en préservant son droit et sa disposition à reprendre la construction du*

---

<sup>40</sup> Que concrétise la loi Helms-Burton de mars 96 marginalisant Cuba dans son commerce extérieur, et auprès des institutions internationales. (Cf. Weertz, 2001).

*socialisme dès que les conditions le permettront (MINSAP, cité par Bovy, 2001:120).*

Il apparaît assez problématique de définir exactement ce qu'est la période spéciale, particulièrement dans sa dimension temporelle. Cette période est en fait le temps nécessaire à l'économie cubaine pour trouver de nouvelles alternatives de développement tout en veillant à la préservation des acquis sociaux révolutionnaires. Elle se traduit pour la population par une situation de pénurie généralisée. Tout vient à manquer : des denrées alimentaires aux ressources énergétiques, jusqu'aux fournitures scolaires. Le quotidien se transforme ainsi en calvaire. Obtenir n'importe quel produit disponible auparavant devient parcours du combattant entre les interminables files d'attente et l'inexistence des transports en commun. La société devient similaire à celle d'un pays en temps de guerre. La survie prenant le dessus sur le bien-être, l'état de santé de la population cubaine décline contrairement à son état de nervosité.

La période spéciale renvoie ainsi aux premières années de l'isolement cubain, cependant si on la considère comme un temps d'ajustement, c'est-à-dire comme un processus, on peut affirmer à certains égards que cette dernière n'est pas achevée.

### 1.1.2. Les réformes et les ajustements

Les études sur les réformes passées et en cours à Cuba sont nombreuses. Sans les disséquer dans leur profondeur, il est nécessaire d'énumérer quelques-unes de leurs caractéristiques et leurs objets tant elles définissent le contexte et l'inscription conjoncturelle de notre travail, mais aussi car elles conditionnent les analyses portant sur la structure politique et sociale du pays, autre objet d'étude omniprésent. Ces mesures se sont préparées de manières conjointes et dans un premier temps dans l'urgence pour sortir le pays du chaos. Sans appuis extérieurs, sans réseaux commerciaux stables et établis, important 80% de ses besoins alimentaires, le gouvernement cubain dut contrer une instabilité économique qui commençait non seulement à éroder la légitimité du régime menant à une instabilité sociale<sup>41</sup>, mais aussi l'état de santé de la population, exposé à des carences caloriques et protéiniques inquiétantes.

---

<sup>41</sup> Les événements du *Maleconazo* sur le front de mer de la capitale, théâtre d'émeutes et de slogans réclamant une liberté politique le 5 août 1994 et l'exode massif des *balseiros* partis sur des embarcations de fortune en 1994 témoignent du chaos et du grand désespoir qui animait la population.

## **Ouverture à l'investissement étranger**

La première réforme constitutionnelle de 1992 abandonne le monopole d'État sur la propriété des moyens de production et sur le commerce extérieur. Ainsi, aucun secteur de la société cubaine ne sera fermé à l'investissement étranger à l'exception de certains domaines fondamentaux comme l'éducation, la santé et la défense (Venacio, 2005). Les entreprises étrangères peuvent désormais s'implanter sur le territoire cubain, avec pour contrepartie l'obligation d'employer une main-d'œuvre exclusivement cubaine et le paiement d'une taxe sur les bénéfices (Tablada, 2001; Suarez Conejero, 2001)<sup>42</sup>.

Cette réforme qui sera ensuite prolongée et approfondie, avec par exemple l'instauration de zones franches, a en particulier influencé le développement de l'industrie touristique qui constitue la grande nouveauté de Cuba à l'aube du XXI<sup>ème</sup> siècle. Dans les années antérieures, les riches ressources côtières et patrimoniales du pays ne furent pas exploitées dans l'optique du tourisme. Cela ne s'avérait pas nécessaire économiquement, et de plus, le contact de la population avec le monde extérieur était redouté par une partie de l'élite politique cubaine. Cependant, la période spéciale inverse cet état de fait, et le tourisme devient un des principaux pourvoyeurs de devises, jusqu'à devenir un secteur privilégié, une « priorité nationale ». Plus que porteur, tellement il était mis de côté avant 1990, ce marché est investi rapidement par les grandes chaînes hôtelières étrangères comme Novotel la Française ou Melia l'Espagnole. Bien qu'inférieurs aux prédictions des spécialistes cubains<sup>43</sup>, les rendements de ce secteur émergent ont été positifs pour l'économie cubaine et l'optimisme à long terme, après la coûteuse mise en place des infrastructures adaptées, reste de rigueur chez les dirigeants. Cuba reçoit aujourd'hui plus de deux millions de touristes par an et le tourisme est un pilier indispensable au maintien de l'économie tout en portant au jour, je l'aborderai, un ensemble d'inégalités auxquels la population pensait avoir échappé.

## **Légalisation du dollar**

La crise du début des années 90 a provoqué une explosion du marché noir et une inflation. L'État, dans une situation de pénurie, ne pouvait plus assurer une fourniture

---

<sup>42</sup> Notons en outre qu'il n'est pas possible pour les Cubains vivant à l'extérieur d'investir dans le territoire national.

<sup>43</sup> Les prévisions du ministère du tourisme (*MINTUR*) donnaient des estimations allant jusqu'à 4 millions de touristes pour l'année 2005, et encore supérieures pour 2010.

régulière et suffisante dans le livret de rationnement<sup>44</sup>. Le marché noir, dont l'instrument d'échange et de réserve de valeur était le dollar, fut donc l'unique alternative pour la population afin d'acquérir les denrées fondamentales non disponibles sur le marché officiel. La légalisation de la devise en 1993 permettait donc de contrôler cette circulation monétaire et aussi de réguler l'inflation du marché noir (Escaith, 1999). Dans un même temps, elle permettait de favoriser l'envoi de masse monétaire en provenance de l'étranger, source de revenus prépondérante dans l'économie cubaine.

La double circulation monétaire est, à partir de là, officielle, mais les salaires restent payés en monnaie nationale. Les *diplo tiendas*, magasins en devises auparavant réservés aux visiteurs étrangers, aux diplomates et aux classes supérieures cubaines, vont voir leur accès autorisé à l'ensemble de la population et se multiplier sur le territoire cubain. Renommés pragmatiquement *Tienda de Recaudación de Divisa (appelés aussi shopi)*, ces établissements vendent à des prix exorbitants pour le pouvoir d'achat dont dispose la population<sup>45</sup>, des produits peu ou non disponibles sur le marché en monnaie nationale (vêtements neufs, meubles, huile, etc.). De plus, il est désormais possible de convertir les pesos cubains en devises dans des banques (*Cadeca*) créées à cet effet.

Ainsi, l'État a pu s'accaparer et mobiliser ces nouvelles ressources pour acheter sur le marché mondial les produits que ne fournissaient plus l'URSS et les pays satellites. Le gouvernement cubain, au prix d'une certaine mise en question de la souveraineté que la monnaie nationale symbolise, a placé la devise au centre de la société cubaine. Il faut cependant insister sur le fait que ce n'est pas une dollarisation totale, mais plutôt l'instauration d'une double circulation monétaire. L'offre de produits en pesos cubain n'est pas réduite à néant, mais relayée par la devise. Il est donc préférable de parler de dualisation du marché que de dollarisation.

Il faut noter enfin que depuis octobre 2005, la monnaie américaine ne circule plus à Cuba. Bien que cette nouvelle ait beaucoup impressionné au premier abord, elle n'a en rien modifié la structure et les modes de paiement dans la société. Le peso cubain convertible<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> *La libreta de abastecimiento*, instaurée en 1962 est un pilier dans la répartition des richesses sur l'Île. Elle est censée assurer à chacun un ensemble de produits consommables de première nécessité par l'établissement d'un prix largement inférieur à celui du marché libre. Ce rationnement constitue en quelque sorte une allocation universelle, dont chacun peut disposer. Il fournit aux foyers les denrées alimentaires de base en plus de quelques produits ménagers qui permettent de « tenir » environ une semaine.

<sup>45</sup> Le peso cubain s'échange à environ 25 pesos pour un dollar (ou un CUC en vigueur aujourd'hui). Le litre de lait dans les *shopis* coûte environ 1.80\$, le litre d'huile 2.25\$.

<sup>46</sup> Monnaie émise par la banque centrale de Cuba depuis 1995, de valeur égale au dollar, circulant uniquement sur le territoire cubain. Comme son nom ne l'indique pas, elle n'est pas convertible à l'étranger. Ces billets sont surnommés *chavitos* en référence aux billets de banques des jeux pour enfants (Monopoly).

(CUC) se substitue simplement au dollar et reste au même taux (un pour un). Les transactions dans les TRD, où les prix ont été calqués avec le dollar se font donc en *convertible*. Six ans après la disparition du dollar comme monnaie officielle, les résultats ne vont pas encore dans le sens d'une revalorisation de la monnaie nationale ainsi qu'une hausse du niveau de vie et du pouvoir d'achat des Cubains (Xalma Mellado, 2005).

### **Ouverture au travail indépendant**

Bien que redouté par les autorités cubaines, le transfert vers le travail indépendant fut un facteur important dans la modification du système économique. Le plein emploi ne pouvant plus être assuré de manière fonctionnelle par l'État cubain, cette forme d'initiative privée fut autorisée en 1993 et pouvait constituer une forme de compensation à cette incapacité de l'État. Les Cubains ont donc la possibilité de s'adonner à des activités privées dans le secteur commercial. Ces secteurs sont constitués entre autres par l'offre de services aux particuliers (plomberie, réparation des objets ménagers) et surtout vers le logement pour touristes (*casa particular*) et la restauration (*paladar* et stands de rue).

Cependant, l'État garde de forts moyens de contrôle sur ce type d'activités car d'une part, elles symbolisent une autonomie et une distance vis-à-vis du pouvoir, et surtout elles constituent, une porte ouverte et béante sur le marché noir par l'emploi de personnel non autorisé. Cette prise de l'État sur ce type d'activité s'établit par un impôt, dont le taux varie en fonction du degré de contrôle désiré, selon les conjonctures. Cela explique le caractère fluctuant de ce secteur qui demeure contraint d'évoluer au gré des politiques fiscales (Languepin, 1999). Avec le VIème congrès du Parti communiste qui a eu lieu en avril 2011, le travail indépendant continue d'être libéralisé. De nouveaux secteurs sont ouverts à l'auto-entrepreneuriat (coiffure et de nombreux métiers manuels) et le nombre de licences s'accroît malgré leur coût qui continue d'être élevé (quand ils sont clairement définis) impliquant des risques pour les individus qui s'improvisent entrepreneurs. À la date de l'écriture de cette thèse, il n'est pas encore possible de dire quels sont les effets de cette possibilité fortement accrue et permise de l'auto-entreprise. Elle se situe encore dans l'effet d'annonce. Ceux qui tentent leur chance le font parfois sans savoir quel sera le montant de leur licence et ne savent pas quelles sont les conditions du crédit qui peut éventuellement leur être accordé. De fait, on peut encore se demander si cette ouverture va permettre de rediriger les activités du marché noir vers le secteur formel ou bien si les acteurs préféreront se maintenir dans l'illégalité.



## **Restructuration du secteur public**

Dans l'optique d'une adaptation fonctionnelle à la conjoncture internationale, en parallèle à l'ouverture aux capitaux privés étrangers, les dirigeants cubains ont entrepris de modifier la structure étatique. Pour reprendre une expression hasardeuse plus adaptée au contexte cubain qu'à la société française, il a été décidé de « dégraisser le mammoth ». En effet, la forte centralisation du système et le caractère monolithique du secteur public cubain ne pouvaient selon ces mêmes dirigeants, correspondre à un processus de « modernisation » à la cubaine.

On observe tout d'abord la promotion d'une certaine autonomie des entreprises publiques qui vont se libérer de la rigoureuse application planifiée. Ces dernières vont progressivement pouvoir gérer, indépendamment du ministère de tutelle, un budget propre, leur conférant selon Hubert Escaith (1999) une relative marge de manœuvre. En outre, est mise en place une réorganisation des administrations centrales de l'État visant à diminuer leur quantité, à préciser ou redéfinir leurs rôles. Les effectifs des fonctionnaires de l'État vont ainsi diminuer fortement entre 1990 et 1995 (Ferriol Muruaga, 2001). De plus, pour contenir les effets néfastes de la bureaucratie sur les individus et la démotivation créée par la dépréciation du peso cubain, les employés peuvent recevoir des compléments de salaire en devises.

Cette restructuration ne portant pas ces fruits, provoquant plus de désorganisation et de corruption que de rationalisation, ce processus est ralenti donnant même lieu à une recentralisation de l'économie (Mesa-Largo, 2006) et un contrôle accru de l'État sur ces entreprises depuis 2003. Raúl Castro en 2010 vient remettre à jour cette mise en ordre rationalisant l'économie en annonçant sa volonté de réduire de manière drastique les effectifs publics. Il est en effet prévu de supprimer plus 500 000 fonctionnaires pour ce pays comptant près de 80% de sa population active (5.2 millions de personnes) travaillant dans le secteur public. On peut donc apprécier ici tout comme dans le cas des attributions de licence pour les potentiels auto-entrepreneurs le caractère contingent du pouvoir politique cubain qui manœuvre à vue au gré des conjonctures.

Il faut enfin noter des changements dans le domaine de la production agricole. En 1993, la majorité des fermes d'État passent aux mains des coopératives agricoles. Les terres vont être ainsi distribuées aux travailleurs agricoles qui s'organiseront au sein des Unités de Base des Productions Coopératives (UBPC). Ces derniers seront autorisés à vendre leur production excédentaire sur les marchés libres agroalimentaires qui fleurissent aujourd'hui à La Havane. Selon Hubert Escaith ceux-ci permettaient de :

*Compenser la déficience du système de rationnement qui ne couvrait plus que 50% des besoins alimentaires et de coopter un marché noir florissant qui était devenu la soupape de sécurité de l'économie familiale. (1999 : 63).*

L'approvisionnement alimentaire fondamental à Cuba peut donc se faire officiellement aujourd'hui par trois voies : grâce à la libreta, dans les boutiques en CUC, et dans les marchés agroalimentaires. Depuis 2008, un certain nombre de terres appartenant à l'État et inexploitées, infestées de la fameuse mauvaise herbe « le marabú »<sup>47</sup>, a été redistribuées au petit agriculteur privé et autonome. Seulement se pose le même problème que dans l'initiative privée urbaine : celui de l'acquisition par ses nouveaux acteurs économiques du matériel et ressources nécessaires pour nettoyer et par la suite exploiter ces terres.

Si toutes ces mesures ont indéniablement permis une sortie progressive de la crise ou tout au moins atténué son caractère aigu et sa gravité, et un maintien des acquis fondamentaux de la révolution cubaine (système d'éducation et de santé non remis en cause), elles n'entraînent pas moins de nombreuses interrogations sur la forme que peut prendre la société cubaine et sur la pérennité du socialisme.

L'objectif était de rationaliser et d'organiser de manière fonctionnelle la structure économique. C'est cette rationalité économique qui va être mise en question par les analyses qui suivent. Ces productions mettent en effet en perspective ces changements avec la structure sociale cubaine traditionnelle, et mettent en avant les contradictions et les défis futurs à relever.

## **1.2. Lectures de la structure sociale**

Les travaux qui suivent prennent comme point de départ les modifications économiques décrites précédemment, et se penchent sur leurs conséquences au niveau de la structure sociale cubaine. L'objectif de ce type de recherche est de comprendre comment au niveau macro-social, les modifications d'inspiration libérale passées et en cours, influencent la structure sociale cubaine.

Auparavant, les formes de propriété et de distribution de la richesse étaient essentiellement étatiques, ce qui participait à un relatif contrôle des inégalités. Les frontières entre les groupes sociaux étaient donc diffuses (Suarez Conejero, 2001). Mais la perte du

---

<sup>47</sup> Une blague circule dans le pays et moque l'organe du Parti Communiste, le journal *Granma* présentant l'héroïque et méritant Cuba socialiste comme le premier producteur mondial de *marabú*.

monopole d'État dans le domaine économique a mis à jour de nouvelles stratégies individuelles. Le débat se situe donc dans le fait de savoir s'il y a ou non la constitution d'une (de) nouvelle(s) classe(s) sociale(s) et par quels facteurs elle peut se caractériser.

### 1.2.1. L'émergence d'une nouvelle classe sociale

Tout d'abord, il est possible de s'en tenir à des attributs objectifs, c'est-à-dire à la forme que peut prendre la nouvelle structure sociale en fonction des ressources dont chacun dispose. Selon Juana Suarez Conejero (2001 : 241), le contrôle par l'État de la politique économique ne peut conduire à une modification des classes sociales cubaines, étant donné que les Cubains « *sont juridiquement exclus de la propriété privée à grande échelle* » et qu'il leur « *est impossible d'accumuler du capital économique par voie légale* ». Ainsi, dans cette perspective marxiste, les nouveaux agents économiques cubains, c'est-à-dire les fonctionnaires de l'État travaillant aux côtés du secteur privé et mixte ne peuvent pas se constituer en nouvelle force sociale susceptible d'exercer un pouvoir allant au-delà de leur statut d'employé de l'État. Le problème résiderait plutôt dans la perception que se fait la population de ces « dirigeants entrepreneurs ». Il y a en effet la possibilité d'une distinction symbolique en raison de la position fondamentale de ces nouveaux acteurs qui constituent le lien entre l'État et le secteur mixte et privé. Ceci leur confère ainsi un certain prestige mais peut aussi entraîner une suspicion quant aux avantages dont ils « pourraient » jouir, par des rémunérations en devises et surtout par leur positionnement favorable dans la potentielle chaîne de corruption<sup>48</sup>.

Cependant, au-delà de ces facteurs subjectifs, peut-on affirmer sans réserve que l'égalité réelle qu'a connue cette société est définitivement gravée dans le marbre ? C'est la réflexion que soulève la sociologue cubaine, Mayra Espina Prieto :

*Le nouveau type de structure émergente sous la poussée du redéploiement économique se caractérise par l'apparition de processus de rupture par rapport à la structure antérieure ainsi que par la prédominance du changement sur la continuité. (Espina Prieto, 2001 : 185)*

Les réformes ont en effet entraîné une diversification des formes de propriété et une fragmentation des structures internes des classes sociales. Ainsi, plus que l'émergence de nouveaux acteurs particuliers, la société cubaine a connu une forte complexification et une hétérogénéité croissante de sa structure sociale. Cela se traduit concrètement par une montée

---

<sup>48</sup> La position des « nouveaux riches » de la musique et d'acteurs émergents dans le monde la musique profitant de leur rôle clé dans la chaîne de coopération musicale (gérant et représentant des entreprises de promotion musicale) viendra illustrer cette idée. (Cf. troisième partie de cette thèse).

des inégalités sociales, les différences étant rarement productrices de cohésion, d'unité et d'égalité. Cette hétérogénéité va définir un accès différencié à un certain niveau de consommation et de bien-être matériel.

La dualité monétaire est sûrement l'un des facteurs les plus probants de cet état de fait. La monnaie forte permet d'avoir accès à un certain nombre de biens et de services que ne permet pas la monnaie nationale. Elle distingue deux marchés, deux types de consommation et de mode de vie.

*Les deux vitrines côtes à côtes dans les villes cubaines offrent l'image, l'une de propreté, de confort, d'efficacité dans le service, de rapidité et d'amabilité vis-à-vis du client, alors que l'autre, servant la population en monnaie nationale, apparaît comme son contraire. (Tablada, 2001 : 43).*

On peut en effet se demander avec le sociologue et économiste cubain, Carlos Tablada, comment est réparti l'accès à ces monnaies. Il va de soi que toute la population cubaine n'a pas un contact direct et régulier avec la monnaie forte qu'est le peso convertible. Il faut noter que son acquisition n'est pas basée sur des critères de mérite, mais plutôt sur des « chances » arbitraires. Tout d'abord, une grande partie de cette masse monétaire provient des communautés émigrées que ce soit en Europe ou aux États-Unis. Les stimulations en monnaie forte dans certains secteurs clés (sucre, pétrole, tabac, tourisme) restent marginales et représentent une goutte d'eau dans l'océan en comparaison des *remesas*. La somme de ces envois s'élevait en 2010 à 2000 millions de dollars (CEPAL, 2010). Or, les vagues d'immigration cubaine à la suite de la révolution étaient composées majoritairement de Blancs, tout comme les départs illégaux de l'Île qui supposent la possession d'un capital économique suffisant pour les frais de ce voyage (informations, passeurs). Sonya Tafoya (2004) en utilisant les enquêtes nord-américaines qui permettent les mentions sur les appartenances ethniques, signale à cet égard que 85% des individus d'origine cubaine vivant sur le territoire américain sont blancs. Bien qu'il convienne de garder une distance sur ce chiffre dans la mesure où il se base sur une déclaration des « recensés » et donc de la perception stratégique qu'ils font de cette déclaration, on peut cependant affirmer avec Janette Habel (2006) que les envois de devises à Cuba contribuent à l'accroissement des inégalités raciales à Cuba.

Dans la même optique, une partie importante des *convertibles* circulant sur le territoire provient de revenus gravitant autour des touristes. En effet, les chambres chez l'habitant, les restaurants indépendants et toutes les activités qui permettent une proximité avec le visiteur étranger donnent accès à la monnaie forte. Le logement, même s'il ne donne pas lieu à de

statistiques ethniques, à pour conséquence de franches disparités ethniques. Les familles blanches (donc dans une position économique plus favorable) qui ont gardé à la suite de la révolution leur logement de grande taille ou les ont transmis à leurs familles sont les seules à pouvoir répondre aux normes de salubrité exigée par l'ONAT), l'institution qui prend en charge la mise en licence et le contrôle des logements destinés à la location aux touristes. Ainsi, on retrouve de nouveau une situation où la période spéciale remet à jour les inégalités raciales. Les populations les moins favorisées avant la période spéciale voient ainsi cette possibilité de s'enrichir s'envoler.

### 1.2.2. Le choc des valeurs

#### **Individus et société**

Une grande attention est portée dans le traitement de la situation actuelle de Cuba, sur la confrontation entre les valeurs de la société cubaine antérieure à la crise des années 90 et les effets de l'introduction progressive, parfois chaotique mais continue jusqu'à 2011 d'espaces de marché. Marquées par un certain pragmatisme et élaborées dans l'urgence, ces réformes doivent permettre la sortie progressive de l'instabilité. Le problème est alors de faire en sorte pour reprendre l'expression du très officiel économiste cubain Osvaldo Martinez que « *cette injection d'une dose tonique* » (2001 : 203) de marché ne se convertisse pas en toxique. L'objectif pour l'État est ici de ne pas perdre le contrôle de ces réformes, et laisser le marché prendre une autonomie trop forte.

Il apparaît que les points de vue sur cette question sont marqués par une certaine méfiance ou par un grand pessimisme. Cette méfiance définit la conscience d'un défi dangereux qui ne pourra être relevé que grâce au rôle régulateur de l'État, seule entité capable de maîtriser l'essor du marché :

*Pour empêcher le développement et la consolidation de tendances opposées à la restructuration socialiste, il faut fixer des limites claires extra-économiques, pour éviter que se régénère une bourgeoisie ayant un contrôle économique et politique lui permettant de rétablir l'hégémonie du capital. (Carranza, Urdaneta, Gonzalez, 1999 : 113).*

Cependant, d'autres discours plus critiques mettent en évidence que l'hégémonie des valeurs socialistes est déjà, malgré le contrôle, dans un processus de modification inquiétant. Les valeurs marchandes et utilitaristes seraient en complète opposition avec les valeurs prônées et réellement en cours dans la société cubaine, c'est-à-dire la solidarité, l'entraide, la croyance en un monde fondé sur l'humain. Ainsi, on remarque un inversement par rapport aux

décennies précédentes dans le comportement des acteurs sociaux. Selon Suarez Conejero (2001), les valeurs économiques priment sur le politique et ses effets, et l'individuel prend de manière inquiétante le dessus sur le social.

Cette vision désenchantée prend une plus grande importance dans les propos de Janette Habel. Selon la sociologue française, la transition, même contrôlée, a entraîné des effets profondément déstabilisants chez une population peu habituée aux inégalités sociales inhérentes à l'introduction de cette forme de libéralisme<sup>49</sup>. La création d'une dynamique économique et sociale propre à la société cubaine, et surtout équilibrée, semble pour l'auteur plus que problématique, tant la « stratégie adoptée lamine les bases sociales du régime ». Ces deux modèles économiques et les politiques sociales qui les sous-tendent apparaissent ainsi être inconciliables. L'antagonisme de ces derniers ne peut que mener à la domination de l'un sur l'autre, chose qui ne semble viable, ni pour la population cubaine, ni pour l'élite politique. Cette « acculturation » économique et à terme culturelle, effets pervers de la tentative de maintien des avancées révolutionnaires, va donc paradoxalement éroder ces dernières (Habel, 1999). C'est peut-être la sociologue cubaine, Mayra Espina Prieto qui explicite le plus clairement les effets potentiels des réformes

*Si nous examinons la réforme économique du point de vue de sa capacité à remodeler la structure sociale qui existait auparavant, et à faire apparaître de nouveaux groupes sociaux, nous constatons que l'investissement de capital étranger, les changements dans l'occupation des terres, l'expansion de l'économie informelle, l'élargissement du secteur touristique, le recours aux technologies de pointe et les transformations dans les sources et montants des revenus, sont devenus des éléments essentiels dans la structuration sociale et des inégalités. (Espina Prieto in Bovy, Toussaint, 2011 : 184).*

### **La question générationnelle**

Cette question des changements redéfinissant de nouveaux groupes sociaux porteurs de valeurs ne pouvant entrer en parfaite cohérence avec l'idéologie révolutionnaire se fait particulièrement sensible quand on le lie aux facteurs générationnels. Le début de la période spéciale se traduit dès 1990 par de fortes restrictions économiques et par une grande paupérisation de la population habituée jusque là à une relative stabilité. Cette modification de la donne du pouvoir, mais aussi de la vie de tous les jours, vient court-circuiter les modes de transmissions traditionnels.

---

<sup>49</sup> Voir à ce sujet l'entretien « éclairant » de Francisco Sobrerón, gouverneur de la banque centrale de Cuba affirmant "qu'un certain niveau d'inégalité est inévitable", in Olivier Languepin, (1999 : 123).

Si les plus anciens ont participé à la construction et à l'évolution du socialisme cubain, y ont transféré des attentes et des espérances, qu'en est-il de ceux qui n'ont pas connu ces années et n'ont évolué de manière *active* que dans la période spéciale et sa continuité.

La jeunesse interroge la capacité d'une société à se reproduire. L'intégration de cette dernière est donc primordiale pour la structure politique cubaine. La sociologue cubaine Maria Isabel Domínguez García définit ici l'importance du contexte socio-historique dans la formation des générations.

*Un conjunto histórico concreto de personas próxima por la edad y socializadas en un momento determinado del proceso histórico del país, lo que condiciona una actividad social común en etapas clave de la formación de la personalidad, que da lugar a rasgos estructurales y subjetivos similares que la dotan de una fisonomía propia." (1997 : 69)<sup>50</sup>.*

Les circonstances particulières sont marquées selon elle par la modification du marché de l'emploi avec une augmentation de la demande d'emploi dans des secteurs faiblement qualifiés à fonctionnalités immédiates<sup>51</sup> (entreprises mixtes et tourisme particulièrement). L'apparition du chômage et du sous-emploi provoque de plus une baisse de la mobilité sociale ascendante, qui a été importante dans les années antérieures (voir Espina Prieto, 2002). Ces facteurs ont pour conséquence le recul de la valorisation des études et ainsi une déqualification des plus jeunes en raison d'un grand désajustement entre les aspirations et les possibilités de les satisfaire par un cursus universitaire.

Ces éléments mettent en évidence la situation difficile de la jeunesse et évoque une possible crise générationnelle. C'est l'intégration dans la structure sociale traditionnelle qui pose problème, et en creux l'émergence de valeurs qui tranchent avec le modèle proposé (ou imposé) par le pouvoir politique.

On peut dire ainsi que les plus jeunes, nés à partir de la fin des années 80 et qui n'ont pas participé à la construction de l'édifice socialiste, ont connu une socialisation « conjoncturée ». Ils n'ont connu de leur pays que le caractère trouble et les déstabilisations introduites par la « période spéciale en temps de paix ». L'absence de perspectives en matière de rémunération convenable, mais aussi de bien-être dans le travail<sup>52</sup> est facteur d'insatisfaction. La frustration

---

<sup>50</sup> « Un ensemble historique concret de personnes proches par leur âge et socialisées dans un même moment du processus historique, ce qui conditionne une activité sociale partagée en étapes clés dans la formation de la personnalité, donnant lieu à des traits structurels et subjectifs la dotant ainsi d'une physionomie propre ».

<sup>51</sup> J'entends par fonctionnalité immédiate une rémunération valorisante comparée à l'extrême dégradation des emplois étatiques tant au niveau des conditions de travail que des salaires.

<sup>52</sup> Il est peut-être trivial de dire dans une étude sociologique qu'au-delà du salaire, le bien-être est aussi défini par l'amour de son travail, l'intérêt que l'on peut trouver à « se lever le matin ». Or, il apparaît que concilier salaire et plaisir au travail est problématique à Cuba. Le travail dans l'industrie touristique à cet égard, s'il est

de cette génération n'est donc pas à relativiser comme le note le journaliste Olivier Languepin « *Une jeunesse déboussolée qui cherche son identité au milieu du désastre* » (1999 : 134).

Comment, dans cette situation de conflits de valeurs tant économiques que générationnelles, gérer le pays et éviter que les contradictions poussées à leur paroxysme entraînent une perte de contrôle de la situation et une rupture complète avec le modèle antérieur<sup>53</sup>?

*L'insertion de Cuba dans l'économie mondiale capitaliste et l'adoption d'un nouveau modèle d'accumulation basé sur la surexploitation de la force de travail ne sont possibles que dans un environnement politique sous contrôle.*  
(Dilla Alfonso, 1999 : 42).

La transition est donc trouvée pour aborder la thématique qui constitue l'immense majorité de ce qui se produit sur Cuba à savoir la structure politique cubaine et son évolution.

### **1.3. Lectures de la structure politique**

Les analyses d'ordre politique, c'est-à-dire sur les modes de constitution et d'imposition du pouvoir, constituent « le gros dossier » du traitement général de la question cubaine. Les grands fils directeurs de ces types d'analyses sont l'étude des modes de participation (et surtout de leurs limites), le rôle et l'image des successifs chefs de l'État Fidel et Raúl Castro et les problématiques concernant la légitimité du régime cubain.

#### **1.3.1. Le castrisme sans Fidel**

Le départ du pouvoir et des responsabilités du dirigeant historique de la révolution cubaine a entraîné de nombreux questionnements et inquiétudes concernant devenir du régime cubain. La succession de fait, qui était inscrite dans la constitution cubaine par Raúl Castro interroge en effet d'une part pour son pragmatisme, qu'il applique maintenant au domaine de l'économie, et pour lequel il s'est distingué comme commandant et d'autre part pour sa popularité qui suscite de fortes réserves. Habel (2006) met en avant l'idée d'une stratégie de passage d'une domination charismatique exercée par Fidel à celle d'une légalité institutionnelle qu'incarnerait Raúl qui entrerait en adéquation avec son pragmatisme et son

---

remunérateur, n'est pas exactement « épanouissant ». Cela sera abordé par la suite, il inscrit beaucoup de ces travailleurs et particulièrement les musiciens dans des activités routinières et selon eux parfois peu valorisantes.

<sup>53</sup> Le modèle chinois, bien que présentant des caractéristiques différentes au niveau de la constitution du modèle socialiste, pourrait être un exemple de cette rupture. (cf. Amin, 2001).



image sobre et réfléchi. En effet, depuis son arrivée au pouvoir, certaines mesures ont été considérées comme des avancées que le conservatisme de Fidel, rétif aux réformes et au changement brusque rendait difficile. Tout d'abord, en 2006, il décide d'autoriser la vente d'ordinateurs sur le marché cubain, il officialise dans le même temps la possibilité pour les Cubains d'obtenir un téléphone cellulaire et un forfait adapté. Après ces réformes plus symboliques qu'importantes puisque beaucoup de Cubains ont difficilement les moyens de faire l'acquisition de ces produits, les réformes se font attendre jusqu'en 2010. Les dirigeants manifestent à cette date une réelle volonté politique de rationaliser l'économie cubaine pour en finir « avec les subventions d'un autre temps » (visant ici le livret de rationnement<sup>54</sup>) et remettre l'économie cubaine sur les rails en reprenant notamment le contrôle sur les activités illicites et parvenir à organiser une production intérieure viable. C'est donc un défi de grande ampleur pour le pouvoir révolutionnaire. En effet, il convient de voir dans quelle mesure, compte tenu de la situation économique du pays et de son endettement, le gouvernement peut appuyer ce basculement vers la petite initiative privée. La mise en place, comme le note Habel, des microcrédits concrets et viables afin de permettre aux petits investisseurs d'acquérir les marchandises nécessaires à leur négoce n'est pas encore organisée. En outre, en imaginant la possession d'un capital économique fruit de ce crédit, la question de l'acquisition des matières premières, tant qu'il n'y aura pas de canaux officiels de vente en gros, continuera de poser problème et l'appel au marché noir pour l'approvisionnement demeurera prépondérant comme c'est le cas depuis l'autorisation des travailleurs à compte propre, les *cuentapropistas* (Ritter, 2006). Enfin, j'ajouterais, s'il est question d'une dose de libéralisme et donc de gestion de compte de la part de ces potentiels acteurs, qu'il faudra voir dans quelle mesure leur calcul du *ratio* coûts/bénéfices pèsera dans le sens d'une officialisation des pratiques illicites. En somme, quelles garanties l'État peut-il apporter en termes de fiscalité pour s'assurer que les activités privées encore illégales passent dans le domaine licite.

Le « castrisme » sans Fidel, libéré des certitudes et dogmes du dirigeant historique, se présente cependant à la population de manière peu rassurante. Il se caractérise, en raison de l'omniprésence des activités informelles et de l'instabilité économique, par une grande incertitude. Cette incertitude tient au rythme saccadé de ces réformes. Les phases d'attentisme calculé se succèdent aux réformes qui apparaissent, d'une part difficilement applicables, et d'autre part, mettant en question de manière à peine voilée l'égalitarisme révolutionnaire.

---

<sup>54</sup> Les réductions du rationnement sont à cet égard extrêmement impopulaires.

### 1.3.2. Le Parti Communiste avant-gardiste

L'organisation politique cubaine est le fruit de la révolution de 1959 qui s'est institutionnalisée au fil des années. Le consensus social sur lequel elle s'appuie est donc né d'une alliance politique cristallisée dans les mobilisations durant les années 50 et d'une forte identification aux valeurs anti-impérialistes, nationalistes et émancipatrices de la révolution. Ce consensus et sa continuité sont représentés par le Parti Communiste de Cuba, comme cela est exprimé dans la Constitution de 1992:

*El Partido Comunista de Cuba, martiano y marxista-leninista, vanguardia organizada de la nación cubana, es la fuerza dirigente superior de la sociedad y del Estado, que organiza y orienta los esfuerzos comunes hacia los altos fines de la construcción del socialismo y el avance hacia la sociedad comunista*<sup>55</sup>.

Le parti communiste détient donc le monopole de la production idéologique et ne peut être soumis à aucune entité politique, économique ou sociale, à l'exception cependant des frères Castro. Il est le guide de la nation, l'avant-garde qui doit imprégner l'intégralité du tissu social cubain. Il est le garant de l'unité révolutionnaire et de la cohésion du pays face aux velléités d'ingérence américaine (voir Tejada, 2001). Ainsi, toute forme de changement doit se faire selon les prérogatives du Parti, et il va de soi qu'il garde en conséquence le monopole électoral.

La presse et les médias répondent à ses exigences. Les journaux en vente dans les petits kiosques cubains sont tous les organes des diverses organisations politiques du pays. Le *Granma* du PCC, le *Juventud Rebelde* de la jeunesse communiste, *La Tribuna Habanera* du pouvoir provincial, *Mujeres* de la Fédération des femmes cubaines (FMC), *Pioneros* est dédié aux enfants du niveau primaire, etc. Le rôle de la presse est historiquement de soutenir l'idéologie révolutionnaire et l'idéologie socialiste ainsi que de transmettre les informations et prérogatives du Parti. Elle assume donc le rôle traditionnel dans les pays socialistes de propagande et d'imposition du modèle révolutionnaire comme seul mode de fonctionnement viable et humain, mais elle sert aussi de courroie de transmission. On observe par exemple avec surprise que les journaux régionaux tiennent au courant les habitants de chaque municipalité de la disponibilité des produits subventionnés de la libreta dans chaque arrondissement de la Havane (*Municipio*) ou que le *Granma* informe la population des succès agricoles des provinces du pays par exemple la récolte de pommes de terres à Pinar Del Rio.

---

<sup>55</sup> Le Parti Communiste Cubain, inspiré de Martí et du marxisme-léninisme, avant-garde organisée de la nation cubaine, est la force dirigeante suprême de la société et de l'État, qui organise et oriente les efforts communs vers la construction du socialisme et vers une société communiste.

Radio Rebelde annonce en première nouvelle la tenue de forum et congrès des comités internationaux de solidarité à la cause cubaine dans la capitale ou la réunion des antennes provinciales du Parti dans les différentes zones du pays. Dans les médias, la politique internationale, en dehors de la mise en valeur de la présence des médecins et éducateurs cubains à l'étranger est réduite la plupart du temps à une contestation systématique des opérations de l'ONU, de l'OTAN ou des forces internationales dans les affaires internes d'un pays comme ce fut le cas en Irak, en Afghanistan, et en Libye plus récemment. Elle représente en effet pour les journalistes qui relayent les consignes du PC, une ingérence inacceptable et une atteinte à la souveraineté de ces pays, éléments évidemment très sensible pour le pouvoir cubain.

Depuis l'arrivée de Raúl Castro au pouvoir, on observe cependant une relative liberté de ton dans certains médias cubains. Tout en demeurant dans les cadres de la « critique constructive pour l'amour de la Révolution », le journalisme semble suivre le contexte propice au pragmatisme et l'on commence à ne plus taire les problèmes quotidiens de la population tels que les dysfonctionnements de l'approvisionnement, la délinquance, l'insalubrité des logements dans la capitale, les contradictions du capitalisme.

Cependant, les journalistes qui mettent plus profondément en question les choix opérés par le gouvernement sont inexistant dans la presse cubaine et exercent en la qualité de « journalistes indépendants ». Ces derniers sont l'objet de constantes répressions et mise en garde à vue, condamnés à des peines de prison comme au cours du Printemps noir en 2003 qui a vu l'arrestation et la condamnation de 75 personnes en vertu de la loi 88 de protection de l'indépendance nationale. Ils étaient alors considérés comme des dissidents financés par une puissance impérialiste et opérant pour déstabiliser le régime, entravant la souveraineté nationale. Depuis cette date, les cas de harcèlement et d'arrestation de journalistes indépendants s'ils n'ont jamais été aussi massifs sont cependant courants et visent à intimider ces « mercenaires ». Les journalistes et sociologues étrangers sont eux aussi soumis à cet autoritarisme. Le cas du correspondant « historique » du journal espagnol *El País*, Mauricio Vicent illustre cette situation. En effet, ce dernier, très solidement implanté à Cuba, jouissant même d'une certaine légitimité dans la sphère politique cubaine, s'est vu retiré son accréditation pour avoir donné « une image partielle et négative » de la société cubaine<sup>56</sup>.

### **La participation politique et sociale**

---

<sup>56</sup> Voir El País [en ligne], [http://elpais.com/diario/2011/09/04/internacional/1315087208\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/09/04/internacional/1315087208_850215.html)

Fidel Castro assumait les fonctions de président du conseil d'État, président du conseil des ministres, chef suprême des armées et secrétaire général du Parti Communiste de Cuba qui ont toutes été déléguées à Raúl Castro. Cette surreprésentation des successifs chefs de l'État indique une forte concentration des pouvoirs. De là, on peut se demander quelle prise peut avoir la population cubaine sur les instances décisionnelles.

Le Parti Communiste est l'unique formation politique du pays, il ne connaît pas d'opposition officielle. L'absence du multipartisme, que Fidel Castro a qualifiée de « multi cochonnerie » peut se justifier par le comportement du pouvoir oscillant entre lucidité et paranoïa.

En effet, ouvrir des voies institutionnelles à des mouvements porteurs d'opinions divergentes faciliterait un « noyautage », une infiltration par les États-Unis. La stratégie de la puissance nord-américaine pour forcer le changement de régime n'est plus l'intervention directe, mais la déstabilisation politique par le financement d'organisations dissidentes défendant leurs futurs intérêts. Cette politique, le « Track two », a été instaurée par le gouvernement américain en 1992 parallèlement au renforcement de l'embargo par les lois Torricelli et Helms-Burton<sup>57</sup>. Cette politique de contrôle entraîne tout d'abord une incertitude sur la réalité et sur la composition de l'opposition intérieure qui, privée de canaux d'expressions officiels, est condamnée à la clandestinité (Kapcia, 1998) et soumise en conséquence à une forte répression politique, quels qu'en soient ses courants et ses propositions. De plus, le prix de cette vigilance anti-impérialiste constitue un lourd tribut pour les individus ou groupes qui, à l'intérieur, proposent des alternatives dans le but commun et sincère de maintenir les acquis sociaux de la révolution et une certaine égalité.

Pourtant, dès le début de la période spéciale, une grande consultation populaire s'est ouverte en 1992 qui pouvait laisser présager un certain optimisme quant au devenir démocratique du pays. Pour renouveler et donner plus de vigueur au consensus politique, de nombreux problèmes ont ainsi été abordés, des plus quotidiens jusqu'à de hautes considérations sociétales. Cet investissement de la population dans la chose publique a été particulièrement visible dans les assemblées municipales et dans les conseils populaires dont le rôle a été modifié dans les mêmes années. C'est ainsi qu'il a été possible de parler de « *comunidad revalidada* » (Dilla Alfonso : 1999 : 20).

---

<sup>57</sup> Lois applicables respectivement à partir de 1992 et 1996. La loi Torricelli prévoit notamment des sanctions contre les entreprises et surtout leurs filiales commerçant avec Cuba et a été adoptée sous la pression des lobbies anticastristes aux États-Unis (Colonos : 2000). La loi Helms-Burton élargit les restrictions aux entreprises non-américaines commerçant avec des entités anciennement américaines nationalisées à la suite de la Révolution et marque une forme d'ingérence internationale (Weertz : 2001)

Aussi, depuis 1992, les représentants des Assemblées municipales sont élus au suffrage universel direct, ce qui tendrait à prouver une avancée vers un processus de démocratisation et une rénovation du consensus. Cependant, certains éléments viennent mettre en question cette avancée. Tout d'abord, l'indépendance de la nomination des candidats peut être sujette à caution. En effet, même si *a priori*, ils ne sont pas tenus d'appartenir au Parti communiste et peuvent être nommés par les assemblées populaires locales, la pratique donne à voir une certaine conventionalité dans la nomination des candidats : sont écartés avant même la nomination les candidats considérés comme trop « alternatifs ». Ensuite, ces délégués élus dans les assemblées locales, issus de la société civile et travailleurs qui connaissent et vivent les difficultés quotidiennes disposent d'une marge de manœuvre assez limitée comme le note ici Maria López Vigil, journaliste cubaine vivant au Nicaragua qui s'est prêtée au jeu de la rédaction d'un petit « dictionnaire urgent de la société civile » :

*Mais dans la pratique, les fonctionnaires de l'administration de l'État et ceux du Parti ont continué à s'imposer aux délégués élus par le peuple, qui ne sont toujours que des hommes et des femmes sans réel pouvoir.*

Elle livre ensuite le témoignage de l'un de ses délégués :

*C'est tout à fait comme ça que ça se passe. Je dis que d'ici peu, personne ne va plus vouloir être délégué et si quelqu'un est élu, il faudra le traîner à son poste. Regardez-moi, je ne peux rien faire et j'ai tous les problèmes sur le dos. (Vigil, 2001 : 104).*

Ces assemblées, caractérisées par un fonctionnement foncièrement démocratique, (votes, mandats révocables à tout moment) sont restées, par défaut, focalisées sur des problèmes locaux et n'ont pas pris une dimension contradictoire et plus générale et systématique sur l'orientation du pays. Elles restent soumises à l'administration de l'État et du Parti.

Il existe de même le suffrage direct pour l'Assemblée nationale dans lequel on retrouve, comme le note l'économiste Carmelo Mesa Lago (1997), le même problème de subordination aux instances de l'État et du Parti, le pouvoir de cette assemblée reste faible, éléments également mis en avant par Haroldo Dilla, économiste cubain ayant quitté le pays dans le courant des années 90 :

*Jusqu'à présent, les organes représentatifs ont eu un rôle législatif médiocre, accompagnés de maigres calendriers de réunion (...), et des votes unanimes inquiétants pour la totalité des sujets discutés. (Dilla, 1999 : 98).*

Il ajoute de manière d'ailleurs quelque peu équivoque en note de l'un de ses articles de 2001 :

*La réforme constitutionnelle de 1992 introduisit le vote direct et secret [pour les assemblées provinciales et nationales], signifiant ainsi un pas en avant pour le caractère représentatif de ces organes du pouvoir. La loi électorale de novembre 1992 établit dans ses articles 92 et 110, que le nombre de candidats à élire sera égal à ceux qui ont été nommés, ce qui limite donc la faculté électorale des citoyens. (Dilla, 2001 : 18)*

Aussi, puisque qu'il n'y a pas plus de sièges que de candidats, ces derniers ne font donc pas campagne et nombre de votants disposent simplement du CV des candidats ne sachant pas réellement pour qui et à quelles idées ils accordent leur suffrage. L'intervention de certains étudiants de la UCI (Universidad de Ciencia Informática) devant le président de l'Assemblée nationale en janvier 2008 pose plus clairement les problèmes concernant la démocratie à dans son pays et tout particulièrement dans le cadre du processus électoral.

*Je voyais la photo de tous les délégués et de tous les députés. Et je me suis demandé, mais qui sont-ils ? Je ne sais pas qui ils sont, je lis simplement l'autobiographie, les possibles mérites que détiennent ces citoyens. Mais moi, je ne les ai pas vu, ils ne sont jamais venu à la UCI. Je ne sais pas qui ils sont et d'où ils sortent. Le vote uni, ok, mais je vais aller voter pour chacun d'entre eux sans savoir qui ils sont. (Eliecier Avila, Etudiant de l'UCI).*

Ainsi, une attention particulière et légitime est portée sur le fonctionnement démocratique de la machine étatique et sur le rôle prépondérant du PCC. De là, on observe en continuité une focalisation importante sur la société civile avec toujours ce problème de l'autonomie et du contrôle exercé à son encontre.

### 1.3.3. La « société civile » en question

La société cubaine est composée de plusieurs types d'organisations. Huit organisations constituent les piliers de la « dite » société civile. Ces organisations sont l'ANAP (l'Association Nationale des Petits Agriculteurs), la FMC (Fédération des Femmes Cubaines), la CTC (la Centrale des Travailleurs Cubains), la FEEM (la Fédération des Etudiants dans l'Enseignement Moyen), la FEU (la Fédération des Etudiants Universitaires), l'ACR (Associations des Combattants de la Révolution) et l'UNEAC (l'Union Nationale des Ecrivains et des Artistes Cubains) et les CDR (Comité de Défense de la Révolution).

Le rôle et le fonctionnement de ces organisations ne divergent pas grandement de ceux des conseils municipaux et des conseils populaires car elles sont marquées par une faible autonomie, voire par un assujettissement au pouvoir et aux décisions centrales. Efficaces dans leur capacité organisationnelle, elles ne constituent pas en revanche un contrepois et laissent

peu d'espace à la critique, aussi constructive soit-elle. Le dirigisme se fait donc ici également sentir.

Les syndicats, normalement présents pour assurer la représentation et la protection des droits des travailleurs, en jouant le rôle de courroie de transmission du pouvoir dans le cadre de réformes du travail « libéralisantes » menées par le haut, perdent leurs fonctions fondamentales. En effet, en dehors de l'explication classique du verrouillage politique, une activité syndicale de contestation, voire d'opposition entraînerait une méfiance des investisseurs étrangers demandeurs d'une main-d'œuvre stabilisée et docile (Dilla, 1999).

Les CDR constituent l'organisation la plus médiatique, étant donné qu'ils quadrillent chaque pâté de maisons et sont les plus proches de la population. Ils symbolisent le sort réservé aux organisations de masse dans ce traitement de la question. Objets de fortes critiques, ils sont assimilés à un dispositif de surveillance « panoptique »<sup>58</sup>, pierre fondamentale à l'édifice totalitaire cubain (Machover, 2004). Dans une autre optique, ils sont cependant abordés comme une instance de coordination utile et rapide (Bleitrach, 2004), comme en témoigne leur rôle dans la gestion des cyclones de 2003 et de 1998.

Il existe aussi à Cuba des associations civiles regroupant de nombreux types d'activités comme le sport, les œuvres philosophiques ou philanthropiques et d'intérêts sociaux divers. Leur constitution dépend du Ministère de la Justice dans un premier temps, puis du ministère spécifique dont leur action relève. Elles doivent donc recevoir un double aval pour exister.

*Le problème est que les instances étatiques ont leur propre conception de ce que doit être le règlement de l'association qui demande leur aval : certaines n'ont pas été approuvées à cause de cette myopie centrisme (Vigil, 2001 : 97).*

Ainsi, malgré un certain dynamisme local des organisations de masse et associations à Cuba, le lien entre société civile et État (ou société politique) est extrêmement fort et il est difficile de raisonner sur la société civile cubaine en termes d'autonomie. De plus et comme le note Rafael Hernandez (2002), sociologue, historien, ancien membre du Centre d'Études sur les Amériques et directeur de la revue *Temas*<sup>59</sup>, publiée à Cuba, le terme de société civile est instrumentalisé et galvaudé par les tensions politiques puisque son « utilisation verbale » quand elle provient des États-Unis peut faire partie d'une stratégie de « déstabilisation du système ». De fait, l'usage de ce terme à Cuba est soumis à une forte

---

<sup>58</sup> L'assimilation des CDR à une panoptique foucauldienne est présente par exemple chez Languepin (1999), Geoffroy (2007) ou bien chez Vayssière (2001) Cumerlato et Rousseau (2000). Voir en annexes *El Presidio Modelo*, sur l'Île de la Jeunesse, qui illustre assez bien l'idée de « panoptique », p28.

<sup>59</sup> Revue se caractérisant par une liberté de ton certaine.

prudence de la part des autorités. On peut ainsi se demander avec ce même auteur dans quelle mesure au sein de cette relation entre État et société civile (que l'on peut entendre plus simplement ici comme une parole du « bas »), se développe une forme de *feed back* se passant de participation directe dans les processus de décision. C'est précisément l'une des questions à laquelle tente de répondre ce travail doctoral.

### **L'exception religieuse.**

Dès 1959, la considération à l'égard du fait religieux se modifie. Les cultes afro-cubains considérés comme archaïques et voués à une disparition inéluctable à la suite des campagnes d'alphabétisation et d'éducation, furent relégués dans la sphère officielle dans le domaine du folklore. Ainsi, seules les danses, les musiques et l'art pictural furent préservés et légitimés.

L'institution catholique, quant à elle, maintenait des relations de grande proximité avec le pouvoir politique et les élites locales. Celle-ci perdit avec la révolution tous les avantages et toute la légitimité dont elle jouissait auparavant. L'État cubain décréta l'athée, contrôlait la religion non pas en la persécutant de manière brutale et explicite, mais en bloquant toute ascension sociale pour les individus se déclarant croyants. La carte du Parti ou des Jeunesses Communistes, passeport important pour l'obtention d'un travail intéressant ou pour entrer à l'université, était systématiquement refusée à tout pratiquant. Les pratiques religieuses n'ont pas disparu mais sont entrées dans la clandestinité (Lazard, 2001).

Au milieu des années 80, conscient que les valeurs religieuses pouvaient offrir une stabilité normative et un sens que la conjoncture rendait trouble, le régime cubain ouvre des portes à la religion en lui donnant une lisibilité que l'entretien de Fidel Castro (1985) avec Frei Betto, dominicain représentant la théologie de la libération au Brésil, symbolise. La constitution de 1992 va définitivement s'ouvrir sur la religion. La République cubaine sera laïque et toute personne pourra être dans un même temps militant du Parti et pratiquant religieux. Enfin, en 1998, le pape visite Cuba, ce qui va constituer un pas de plus vers la reconsidération de la religion catholique et des cultes syncrétiques (Houtart, 2001). La *santería*, culte Afro-cubain se donne donc progressivement à voir. La considération de ses adeptes comme des asociaux (Argüelles, 1991 : 119) disparaît et cette croyance devient la religion comptant le plus de fidèles dans l'Île<sup>60</sup>. L'église catholique, et tout particulièrement l'archevêque de la Havane, Jaime Ortega, prend progressivement une place et un poids en termes de concertation avec le pouvoir cubain. La médiation opérée par Ortega en 2010 dans

---

<sup>60</sup> Voir sur ce thème le travail de l'anthropologue Kali Argyriadis (1999).



les questions concernant les dames en blanc et les autres détenus politiques a contribué en effet à ne pas aggraver la situation répressive tout autant que le durcissement des oppositions politiques<sup>61</sup>.

Ainsi, on observe dans le traitement de la structure politique et de la société civile que, mis à part la relative ouverture sur le religieux, le pouvoir cubain garde le monopole de la production idéologique. On peut raisonnablement dire que la population subit les changements fondamentaux actuels sans avoir de prise réelle et officielle sur ces derniers. Le système fonctionnerait ainsi comme une roue de bicyclette « où chaque point de la roue ne bouge que quand le centre bouge » (Vigil, 2001 : 98). Cette situation pose donc ici le problème de la représentativité et de la légitimité. On se demande ainsi comment le régime socialiste révolutionnaire cubain peut se maintenir depuis près de vingt ans dans une telle instabilité alors que les carences démocratiques sont manifestes.

#### 1.3.4. Quelle légitimité ?

##### **La domination charismatique « routinisée »**

Le personnage de Fidel Castro, qui a dirigé le pays pendant 49 ans et qui a été premier secrétaire du Parti Communiste pendant 52 ans, est clairement identifié à Cuba, le pays en est même souvent réduit à sa personne, au point qu'on parle parfois de « sultanisme » (López, 1997). Ceci explique le grand nombre de biographies disponibles sur ce chef d'État (Skierka, 2004 ; Clerc 1997 ; Ramonet 2007 ; Vayssière, 1999)

L'omniprésence du *Lider Maximo* peut donner à cet égard une explication de la pérennité du régime par une domination charismatique de type wébérienne où sont mises en avant les qualités prodigieuses, les vertus héroïques d'un individu. Ses qualités personnelles, son inébranlable volonté, allant jusqu'à l'obstination, et son rôle historique peuvent lui conférer une confiance ou une crainte de la part de ses subordonnés, et participer ainsi à une forme de légitimation du régime qu'il représente. Ainsi, si ce type de domination ne peut être l'unique justification, il ne peut pas être mis à l'écart dans une perspective de compréhension de la société cubaine et son rapport au politique.

---

<sup>61</sup> *Las Damas en Blanco* militent pour la libération de leurs époux prisonniers de conscience. L'archevêque a participé à la construction d'un dialogue entre le pouvoir et les mouvements d'opposition, tout particulièrement après la mort d'Orlando Zapata, à la suite de sa grève de la faim et de l'action de Guillermo Fariñas lui aussi gréviste de la faim.

La population plus que tout autre vocable nomme sa figure historique par son prénom, Fidel. Son frère, qui a repris l'ensemble de ses responsabilités en 2008 et enfin en 2011 en tant que premier secrétaire du Parti, est lui aussi appelé par son prénom. Ils sont les deux seuls à être nommés ainsi bien que d'autres personnalités historiques possèdent encore de hautes fonctions au sommet de l'État (comme José Machado Ventura, le vice-président actuel). Cela dénote une forte complicité entre les Castro et la population cubaine, que l'on peut interpréter comme relevant d'un certain paternalisme et qui donne à voir le consensus politique comme un allant de soi, malgré les dimensions conflictuelles que cette relation peut aussi contenir.

### **Les hypothèses du consensus**

D'inspiration wébérienne, certaines analyses vont mettre en avant le consensus social en identifiant ses possibles origines, et les bases de sa consolidation.

La légitimité provient en premier lieu du processus révolutionnaire qui a porté Fidel Castro au pouvoir (Tejada, 2001). Cette lutte unificatrice fut un facteur d'identification à la structure politique contrôlée par le parti avant-gardiste, qui s'est institutionnalisée au fil des années (plus rapidement à partir de 1975). L'ordre nouveau institué et les changements radicaux sont au fondement de sa légitimité historique, et ont donc contribué à en justifier la continuité et à appuyer son caractère hégémonique (Herrera, 2003). Aujourd'hui, l'exaltation du sentiment national, de l'anti-impérialisme, de l'idée d'indépendance, au travers de l'éducation et de la « communication » officielle du pouvoir, demeure un instrument utilisé pour tenter de solidariser le peuple cubain avec le régime et participerait ainsi au renforcement du consensus social.<sup>62</sup>

C'est donc sur cette base que les hypothèses du consensus vont s'appuyer. De là, il sera possible de renforcer cette adhésion populaire par la valorisation des pouvoirs locaux et de la société civile (Armony, 2003), thème que j'ai abordé plus haut. C'est donc sous la forme d'un pari sur le futur que se présentent ces analyses. Ce pari se résumera à la capacité d'intégration des différentes composantes de la société civile (Tejada, 2001 ; Dilla, 2001 ; Valdés Paz, 2001).

---

<sup>62</sup> On peut postuler que ce consensus, bien qu'il soit questionné ou mis en difficulté par les éléments émergents garde une certaine vigueur et participe encore aujourd'hui à une forme de cohésion au sein de la société cubaine. Il la préserverait de la fragmentation totale qui mènerait à des scénarios de dérégulations massives et de violence de type brésilienne au sortir de la dictature (Voir sur la transition et la violence au Brésil : Peralva, 1998a ; 2001). La question de la violence à Cuba peut en effet inquiéter en cas de changement de grande ampleur au sommet du pouvoir car il casserait les fragiles régulations qui persistent ou se réinventent dans le modèle actuel.

L'arrivée de Raúl Castro et son discours affichant sa forte volonté de rationalisation peuvent amener à penser que ce consensus historique évolue vers une forme de domination rationnelle légale, tout au moins si on exclut de cette définition la composante démocratique d'adoption des règles sur le mode de la consultation à des dates régulières et fixes.

### **Les hypothèses de la coercition**

Ces hypothèses s'appuient sur les notions de totalitarisme et d'autoritarisme selon les capacités de contrôle qui sont conférées à l'appareil politique. Elles mettent donc de côté les dimensions consensuelles pour favoriser les idées de contrôle social, de peur, de coercition. Elle s'appuie pour reprendre ici Georges Balandier sur :

*La définition d'un ordre érigé en bien absolu, purgé de tout désordre, imposé au bénéficiaire au besoin contre leur gré, incontestable et exclusif de ce qui lui est étranger. (Balandier, 1988 : 215).*

L'exercice de ce pouvoir total, notamment dans son inscription spatiale, est cristallisé en particulier dans l'emprise des organisations de proximité que sont les CDR. Ces derniers symboliseraient cette société de surveillance orwellienne où l'appareil panoptique, rodé depuis plus de cinquante ans, bloque toute marge de manœuvre et toute initiative. Les CDR sont ainsi chargés de défendre la révolution et la moralité socialiste, en déployant leur champ d'action illimité allant de la sphère idéologique à la sphère domestique. (Languépin, 1999; Vayssière, 2001; Michaud, 2006). Cette organisation, participerait donc au maintien forcé du pouvoir en place par l'instauration d'un climat de peur et de méfiance perpétuelle (Bloch, 2005). La surveillance et la punition sont, en outre, parties de l'appareil d'État qui demeure extrêmement vigilant et sévère vis-à-vis de l'opposition politique. Les conditions de détention de cette catégorie de « criminels » étaient normées visant plus à la rééducation qu'à la sanction et le paiement d'une dette morale envers le pouvoir (Burgos, 2009)

Cependant, ce contrôle total et cette forte répression sur la société sont peut-être à relativiser eut égard aux nouveaux facteurs intervenus dans les dernières années. En effet, cette étrangeté que s'acharne à éradiquer tout système totalitaire s'est introduite dans la société cubaine. L'économie est à présent multiforme, le tourisme s'est développé et institutionnalisé, ce qui ne peut rester sans conséquence sur la société cubaine. Le régime cubain doit ainsi jouer sur de nouveaux terrains dont il possède une maîtrise limitée. C'est pour cela que la question de l'autoritarisme prend une grande importance dans l'analyse de l'évolution de la plus grande île des Caraïbes aujourd'hui. Dans une perspective de mise en avant de la

coercition, elle s'avère en effet plus pertinente car elle inscrit le pouvoir dans une dimension plus dynamique et mouvante, qui est celle que connaît réellement la société cubaine.

Si le régime cubain ouvre des espaces (religieux ou locaux), il n'entend pas pour autant perdre le contrôle idéologique qui garantit sa conservation et sa reproduction (Mujal León, Saavedra, 1998). Ainsi, la transition économique entraînerait une transition du totalitarisme vers l'autoritarisme (Del Campo, Peralta, 1998). Celui-ci se traduit en effet par un contrôle idéologique fort pour pallier la perte de contrôle dans les autres sphères de la société. C'est à cet égard que Janette Habel (1999) parle d'un « cocktail » de gestion bureaucratique et de développement autoritaire. Si le pays s'ouvre, il ne doit pas pour autant perdre de vue que seul le socialisme est la valeur légitime et son accomplissement le but ultime (Suchliki, 2001). Il faut donc protéger l'idéologie socialiste quitte à exercer des moyens de contrôle plus forts. L'application de lois que l'on peut considérer comme des chiens de garde idéologiques peut aller dans ce sens. La loi 88 de protection de l'indépendance nationale et de l'économie de Cuba de 1999 et l'article 76 du code pénal définissant une « dangerosité pré-délictive » ayant pour but de « bâillonner la dissidence », accroissent et explicitent le contrôle et la surveillance de toutes les activités susceptibles d'aller à « l'encontre des principes révolutionnaires ». Les énoncés restant assez larges, ils créent une confusion entre les activités réellement fomentées et financées par le gouvernement américain et les réunions et dialogues où sont mises à jour des critiques réelles mais constructives de Cubains qui continuent de croire en la pérennité du socialisme tout en souhaitant des aménagements en ce qui concerne le problème de la démocratie, un postcommunisme de gauche (De La Nuez, 2001). C'est à cet égard que certains journalistes, épuisés par cette mainmise idéologique, parlent de goulag tropical (Cumerlato, Rousseau, 2000). Des dissidents continuent d'être emprisonnés (Vladimir Roca ou Raúl Rivero libérés récemment) après des procès sommaires et dans des conditions de détention douteuses. Au niveau de la société, reste en vigueur la loi de dangerosité, tout aussi trouble dans son énoncé condamnant « les conduites en contradiction manifeste avec les normes de la morale socialiste »<sup>63</sup>, et la présence de la police se fait prégnante, particulièrement dans les hauts lieux touristiques (La Havane, Trinidad, Santiago).

Ces analyses cherchant les raisons du maintien et de la continuité politique n'engagent que leurs auteurs et sont élaborées en fonction de leurs expériences personnelles (ils sont membres du Parti Communiste de Cuba, exilés ou journalistes et chercheurs étrangers). Il

---

<sup>63</sup>Je verrai que cet énoncé va poser problème compte tenu de l'importance des activités informelles et de l'illégalité pour le maintien d'un niveau de vie acceptable.

s'avère difficile de reconnaître et d'identifier ce qui peut constituer « la vérité » des changements dans l'Île. La solution est peut-être de ne pas se limiter à l'une ou l'autre des interprétations proposées (lesquelles peuvent être complémentaires par ailleurs) et admettre que le pouvoir cubain présente une forme de légitimité (certainement plus vigoureuse chez les plus anciens), relativisée dans un même temps par un autoritarisme paranoïde. On peut en conclure au moins à l'extrême complexité du fait politique à Cuba.

Ces approches s'inscrivent dans une dimension explicative plutôt que compréhensive. On explique comment les réformes économiques modifient la structure sociale cubaine et comment ces modifications sont contrôlées par le pouvoir en place.

Ainsi, une fois ces facteurs mis au clair, l'explication va entraîner une prédiction, une anticipation sur ce que devrait ou pourrait être la future société cubaine. Cette incertitude et cette interrogation inquiète sur le futur, se ressentent dans ce que l'on peut appeler « le jeu des scénarios » qui montre cette perplexité face au régime cubain qui traverse « bon an mal an » les années. On imagine ainsi toutes les hypothèses possibles sur le devenir d'une transition qui ne cesse de s'étendre : une révolution de palais où la nouvelle élite politique précipiterait « les Historiques » en dehors du pouvoir, un scénario chilien « pacté » où le dirigeant impulserait et négocierait<sup>64</sup> lui même une ouverture démocratique, le chaos qui serait inéluctable à la mort de Fidel et Raúl, sévères, mais uniques garants de la stabilité, ou une transition conduite par les États-Unis comparable à la conjoncture irakienne.

## **1.4. Une approche des acteurs**

Les productions qualifiées de « globales » sont largement majoritaires. Seules les structures qui encadrent les individus sont l'objet d'analyses précises. Les Cubains sont plus dans ce cas l'objet d'un « appel à témoins » que d'une réelle prise en compte de leurs activités et de leurs représentations. Je vais examiner à présent des travaux qui s'approchent du vécu des individus. Il est difficile de classer ces productions tant elles sont hétérogènes. Leur point commun cependant est de mettre les individus dans une perspective plus dynamique que celle de simples agents soumis à l'ordre économique et social. Elles proposent donc une compréhension de ce vécu sous des angles de vue différents.

---

<sup>64</sup> Dans les circonstances actuelles, au vu de l'assimilation systématique de toute opposition politique à la « dissidence mercenaire », il faudrait tout d'abord passer par une structuration de cette opposition qui ne peut se faire sans un pas en avant du régime actuel, ce qui ne semble pas être le cas.

### 1.4.1. Production littéraire comme témoignage microsociologique

De ce parcours bibliographique est née une frustration de voir le vécu de la population mis de côté ou usurpé par les positionnements idéologiques. Le recours à la production artistique fut alors une voie échappatoire pour comprendre comment peut être perçu le quotidien. Mes premières rencontres avec l'individu, l'acteur cubain, le Cubain « ordinaire »<sup>65</sup> qui est capable de décider lui-même de son destin, se sont, dans un tout premier lieu, faites par la littérature cubaine entendue comme œuvre d'écrivains vivant à Cuba...

Dans le cadre de cette étude sociologique, il convient de garder une certaine distance vis-à-vis des productions artistiques, étant donné que ces dernières restent des fictions. En effet, elles ne sont pas soumises aux critères de véracité et au principe de réalité. Leur but n'est donc pas de conférer une lisibilité à cette réalité qui est donc livrée au lecteur comme l'auteur la conçoit. L'écrivain, le cinéaste ou le musicien restent en revanche des acteurs de leur propre société. Leurs « histoires » renvoient à des questionnements et des observations qui d'une manière ou d'une autre font sens par rapport au contexte qui m'intéresse. La créativité dont ils font preuve, libérée de toutes prétentions explicatives et exhaustives, retranscrit par fragments la complexité de la société cubaine. Il appartient ensuite au lecteur, auditeur ou spectateur de conférer à la rhétorique le sens qui lui convient.

*L'activité liseuse présente tous les traits d'une production silencieuse :  
dérive à travers la page, métamorphose du texte par l'œil voyageur,  
improvisation et expectation de significations induites de quelques mots,  
enjambement d'espaces écrits, danse éphémère... (De Certeau, 1990, XLIX)*

L'écriture (de romans, scénarios ou paroles de chansons), dans la Cuba contemporaine, décrit des aspects de la réalité rarement abordés qui m'ont été personnellement utiles pour comprendre dans un premier temps les modalités du quotidien cubain. Quel qu'en soit le ton (épique, comique, cynique), j'ai pu les mobiliser pour leur caractère informatif puisqu'il met en scène des décors, des contextes mais aussi pour voir et comprendre grâce à la mise en mots d'une réalité trouble et incertaine.

J'ai été tout d'abord frappé par la grande récurrence de l'absurde dans les récits. On peut interpréter cette absurdité comme une vision métaphorique du quotidien contraignant et subi et que les acteurs perçoivent comme dépourvu de sens. L'absurde ne respecte pas les règles de la logique. La littérature cubaine passe par le recours au registre de l'absurde non pas dans sa forme et son énonciation (comme c'est par exemple le cas chez Ionesco) mais dans les

---

<sup>65</sup> Ordinarité qui va nous accompagner tout au long de ses lignes et que j'explicitai bien entendu par la suite.

situations qui très souvent explosent sous la pression des tensions et incertitudes de la société cubaine contemporaine. La nouvelle « el bus » d'Alexis Diaz Pimienta relate par exemple l'extrême promiscuité dans les transports en commun. Un bus archicomble, au point que les gens n'arrivent plus à s'en extraire oblige les autorités à le découper en deux. Seulement, les usagers serrés à en étouffer ont fusionné au point de constituer une masse compacte moulée par le bus « *en un rectangle de visages, de dos et de profils* ». Similaire à une œuvre de Picasso ou de César, cette masse fut exposée au Musée National des Beaux-Arts où les touristes purent s'extasier devant le talent signé « Mintrans » (MINisterio del TRANSporte). Cette tonalité est aussi présente dans l'œuvre du cinéaste Tomás Gutiérrez Alea. Que ce soit dans « Guantanamera » (1995) où sont ballotées de part et d'autre du pays les dépouilles des défunts, jusqu'à « La mort d'un bureaucrate » qui retranscrit, à contre courant de l'unanimité qui régnait à la date de sa production, et sur le ton du cinéma de la Nouvelle Vague le non-sens bureaucratique. On y voit dans ces deux récits la tentative désespérée de la bureaucratie de rationaliser la seule chose qui peut-être n'est pas susceptible de l'être, la mort et le deuil, ce qui mène fatalement à des situations comiques mais surtout chaotiques.

« Monte Rouge » d'Eduardo Del Llano, court métrage indépendant qui a tout d'abord circulé clandestinement, met en scène *Nicanor*, personnage récurrent chez Del Llano, lucide et impuissant observateur des inepties à la cubaine. Ce dernier voit venir chez lui des agents de la sécurité de l'État désirant installer des microphones pour écouter ses discours antigouvernementaux pour comprendre, de manière participative, « la grande pertinence de ses critiques antigouvernementales ». Désirant tester les micros, ils lui demandent de dire quelque chose de subversif « J'adorerais avoir une antenne parabolique ! » répond le Havonais.

Cette absurdité de la vie à Cuba se donne à voir de façon plus désenchantée dans les errances de certains protagonistes dans la capitale cubaine. La ville de la Havane est présentée comme une forteresse décadente, bruyante où se mêlent crime, ruine et saleté. Elle devient glauque quand les personnages de Pedro Juan Gutiérrez foulent ses trottoirs comme dans la « Trilogía sucia de La Habana ». Le « réalisme sale » de Gutiérrez qui fait planer le mystère autour de son caractère autobiographique met en scène Pedro Juan, sorte d'épicurien postmoderne crasseux, lucide et désabusé pérégrinant dans une ville parfaitement à son image. Dans un dénuement matériel mais surtout (et c'est là que Pedro Juan devient intéressant) idéologique le plus total, le lecteur découvre le côté profondément sombre de La Havane post-période spéciale, poisseuse, éthylique, séminale et fascinante. Il en ressort une

forme d'existentialisme creux qui fait tout autant penser à Bukowski qu'à Meursault, cet étranger aux autres et à lui-même, figure récurrente de l'absurdité chez Albert Camus.

Cette déchéance s'exerçant sur la ville et les corps qui s'articule paradoxalement avec la résistance est tout aussi vive chez Ena Lucía Portela. Dans *Cent bouteilles sur un mur*, la protagoniste, évoluant dans une extrême précarité, lutte pour trouver un sens à son existence complexée et tourmentée. Elle vit entre les coups de son amant et les tambours incessants de son voisin du dessous. Dans ces textes, on part et on revient, après moult détours aux ruines et aux thématiques de déconstruction et reconstruction qu'elles induisent. Ces ruines, si elles témoignent et donnent à voir la décrépitude, la marginalité et le danger, sont aussi et de nouveau de manière contradictoire, de par leur formation et leur agencement, leur art de s'ériger, l'objet de fascination et d'interrogation comme le décrit magistralement Antonio José Ponte dans « Un arte de hacer ruinas y otros cuentos »<sup>66</sup>.

Les enquêtes policières de l'inspecteur Conde, écrivain frustré qui « finit » dans la police, aussi désabusé que policé, création de Leonardo Padura Fuentes viennent donner à cette Havane infernale le style dont elle est le parfait décor, le roman noir.

C'est ainsi le désenchantement et la démobilisation (Vega, 2002) que met en scène la littérature cubaine post-période spéciale. Comme le souligne Abilio Estévez, l'image du scepticisme concernant le devenir de l'île caractérise cette nouvelle génération littéraire :

*...par l'emphase avec laquelle elle s'essaye à dire non [...] qui ne veut rien d'autre que de montrer le vide et l'inutilité du monde dans lequel nous vivons. (1999 : 220)*

Le domaine artistique est aussi l'une des rares voies qui fait apparaître la thématique du rêve et de l'ailleurs, qui prendra une importance particulière dans mon travail de manière si explicite. Le songe est par exemple incarné dans la « Lista de espera », film de Juan Carlos Tabio. Se déroulant dans une gare routière où plus aucun bus ne s'arrête, le scénario bascule dans l'imaginaire, les personnages décident d'aménager le lieu pour y vivre, créant harmonie et respect mutuel, qui ne seront rompus que par la fin de ce rêve, le retour à la réalité.

L'imaginaire est d'ailleurs souvent traité comme un soin palliatif de la douleur du monde réel. On se réinvente une vie moins douloureuse et on recrée une utopie loin des canons révolutionnaires et des dogmes, plus individuelle. « Voyage Sir Cook » d'Abilio Estévez<sup>67</sup> raconte ainsi comment un jeune homme passionné de géographie se transforme en guide faisant voyager de par le monde ses hôtes, au moyen d'un écran de télévision et de ses récits

---

<sup>66</sup> « L'art de créer des ruines et autres contes ».

<sup>67</sup> In Stausfeld (2001).



experts. Une autre nouvelle de Mylène Fernandez Pintado, « Le jour où je ne suis pas allé à New York »<sup>68</sup> décrit une utopie de départ paradoxalement salvatrice et destructrice. Le départ et l'exil reprennent à cet égard la place qui leur revient dans un pays tourmenté et fragmenté par ce problème. Les films « Fresa y Chocolate », et « La vida es silbar » auquel a participé Eduardo Del Llano, se terminent par un départ, décrit comme une solution inéluctable et pourtant contrainte par la quête d'un sens que la situation politique et économique du pays a rendu inexistant.

La littérature est donc une entrée pertinente dans le vécu de la population et témoigne de manière assez vive des tensions qui traversent la société cubaine et de ses énigmatiques changements. La contemplation parfois impuissante des contradictions et conflits qui transcendent Cuba en ce début de siècle pose de manière assez claire «la Caida del Hombre Nuevo»<sup>69</sup> (Behar, 2009) et la progressive implantation d'une nouvelle posture qui peut-être va au-delà des frontières littéraires et fictionnelles et trouve de même un ancrage dans le quotidien.

#### 1.4.2. Les activités informelles et leur pérennité

Il n'est pas possible de décrire la situation actuelle à Cuba sans aborder les activités informelles tant leur place dans l'économie est fondamentale. De plus, cela permet d'entrer dans des considérations plus individuelles, avec une focale plus « micro » en se penchant non pas sur des valeurs, mais sur des pratiques, ce que font et comment vivent les Cubains.

Le problème de l'informel à Cuba comme ailleurs reste très problématique car il est effectivement difficile de saisir de manière quantitative toutes les activités qu'il regroupe. Il est par définition caché. Il est abordé sporadiquement dans les études « globales » de la société cubaine comme un effet pervers de l'instabilité actuelle sans entrer dans le détail. Or, son analyse approfondie permet une compréhension de ce que peut être le quotidien des cubains, les individus « normaux », acteurs prenant en main leur propre vie au lieu d'être réduits à une position subordonnée au politique et à l'économique. Ils deviennent ainsi des sujets qui interagissent avec leur environnement, mobilisant les ressources dont ils disposent.

Le recours au non officiel et à l'illégalité est parfois une réaction à l'instabilité, mais c'est aussi une action, une production. Tenter de s'aménager des sphères de relatif bien-être matériel suppose aussi une dimension créative, une inventivité pour créer du nouveau avec ce

---

<sup>68</sup> In Stausfeld (2001).

<sup>69</sup> La fin de l'homme nouveau.

dont on dispose. La période spéciale et les réformes conséquentes ont touché de plein fouet l'ensemble de la population. Rares sont en effet, les personnes qui n'ont pas ressenti la pénurie. Tout le monde fut ainsi logé à la « même enseigne » qu'est celle de la débrouille et de l'invention.

De plus, en définissant dans un premier temps une activité informelle comme non officielle, c'est-à-dire comme échappant au contrôle de l'autorité, il est possible de relativiser la toute puissance du pouvoir, de l'absolue coercition et d'introduire la prise en compte d'une marge de manœuvre des individus. C'est pour cela que cette question se situe au centre de notre problématique : le pouvoir, bien qu'autoritaire et omniprésent, ne peut exercer son emprise sur toute la société, et paie son incapacité à offrir un niveau de vie décent à sa population.

Rappelons que les salaires se situent aujourd'hui à Cuba généralement entre 250 et 500 pesos cubains (équivalent à 10 et 20 dollars ou CUC). Concrètement, comme cela se dit dans la rue, la préoccupation de la population est triple : « le petit déjeuner, le déjeuner et le dîner ». L'intendance quotidienne mobilise plusieurs marchés très inégalement fournis et accessibles<sup>70</sup>. Tout d'abord, le marché à prix bas, fixes et rationnés, comptant les produits obtenus grâce au livret de rationnement qui permet de « tenir » une dizaine de jours. Il faut ensuite se fournir au marché libre où les prix demeurent fixés en pesos mais sont beaucoup plus élevés que ceux du marché rationné (dans les marchés libres paysans par exemple<sup>71</sup>), mais aussi dans les moins nombreux marchés agricoles d'État un peu moins onéreux<sup>72</sup> (5 pesos pour un chou, 6 pesos le kilo de riz, 3 à 10 pesos pour les tomates selon les saisons). La viande de porc et le poulet, fournis de manière très sommaire et irrégulière par la *libreta* s'achètent en ces lieux de 30 à 50 pesos le kilo<sup>73</sup>. Ensuite, le marché formel en devises (pesos convertibles équivalents au dollar) où l'on peut se procurer des produits manufacturés et parfois non disponibles sur le marché national, et ce à des prix prohibitifs dans une monnaie à l'accès réduit et surtout inégalitaire<sup>74</sup>.

---

<sup>70</sup> Pour plus de détails sur l'approvisionnement des foyers cubains voir Maryse Roux (1999) et plus récemment le cas de la famille Vásquez étudié par Julia Cojimar (2008).

<sup>71</sup> Celui de Cuatro Camino est le plus grand de La Havane.

<sup>72</sup> Comme au marché de Tulipán, proche de la place de la Révolution.

<sup>73</sup> Des conversations téléphoniques avec Cuba en 2011 me permettent de dire que les prix sur le marché en pesos non rationné connaissent une lente mais régulière augmentation.

<sup>74</sup> A titre d'exemple, une bouteille d'huile coûte 2.30 Cuc (devise) ce qui équivaut à environ 55 pesos cubains. Le salaire moyen oscille entre 350 et 400 pesos (monnaie nationale).

Le travail le plus important sur les activités informelles à Cuba est fourni par l'économiste canadien Archibald Ritter (2006) qui distingue tout d'abord les différents types d'activités économiques se déroulant à Cuba depuis la période spéciale.<sup>75</sup>

L'économie domestique inclut la production et l'échange non monétaires de biens et de services dans la sphère familiale et amicale. Ce type d'échange pourrait donc être comparé à une économie altruiste et solidaire qui reste cependant fonctionnelle étant donné qu'on y échange des « utilités ».

L'économie formelle que représente le travail officiel au sein de n'importe quelle entreprise gérée (fonctionnaire) ou contrôlée par l'État (travail indépendant, secteur mixte et entreprises étrangères).

L'économie souterraine (*underground economy*) inclut, selon l'auteur, les activités offrant des biens ou services légaux, mais rendus, produits ou élaborés de manière illégale qu'il appelle les « activités économiques souterraines légitimes » (*legitimate underground economic activities*). Cette économie, bien qu'inquantifiable, est considérée pour beaucoup comme omniprésente dans la société cubaine. Elle se compose par exemple des travailleurs indépendants non déclarés (le *paladar* clandestin, le chauffeur de taxi), de professionnels offrant leurs compétences hors temps de travail (le professeur qui donne des cours particuliers), de la production clandestine de divers produits (le fabricant de cigares, de rhum), ou du marché d'échange de biens non disponibles sur le territoire (petits trafics de cassettes vidéo par exemple alors que les magnétoscopes « ne se vendent pas » à Cuba).

L'économie criminelle, enfin, regroupe les activités offrant des biens illégaux. Il est question ici du trafic de drogue et de la prostitution, activités qui ont explosé depuis quelques années à Cuba jusqu'à devenir visibles dans certains endroits de La Havane<sup>76</sup>.

La prostitution, *a priori* contrôlée par le pouvoir révolutionnaire, devient à présent impressionnante, et ce particulièrement aux abords des lieux touristiques. Certains touristes font d'ailleurs le voyage pour cette unique raison. Cependant, définir la prostitution masculine ou féminine reste problématique. La frontière entre intérêt et réelle amitié ou amour demeure trouble puisqu'elle met en scène une « marchandisation des émotions » (Gaïdatzis, 2006) qui rend donc confuse une identification claire. De plus, l'euphémisme courant à Cuba pour parler des prostitué(e)s est le mot *jinetero(a)* (cavalièr[e]) qui désigne une accompagnatrice, une ou un petit ami le temps du séjour (que l'on appellera *novio/a*). Cette relation donne lieu à des

---

<sup>75</sup> Voir en annexes le détail de cette classification, p24.

<sup>76</sup> En particulier proche des grands hôtels du centre de la Havane (La rue San Rafael près de l'Hotel Inglaterra) ou bien sur le front de mer de La Havane, le Malecón.

rémunérations formelles ou moins formelles comme des petits cadeaux, l'achat de vêtements, l'espoir d'un mariage ou d'une lettre d'invitation pour quitter le pays (Tchak, 1999). Mais ce mot, qui est plus une expression du tabou concernant la prostitution « éradiquée » depuis de nombreuses années, ne doit pas cacher la réalité du problème, un phénomène qui s'amplifie d'année en année, rendu aigu avec le développement du tourisme. En continuité, le tourisme a amené avec lui un ensemble de petits délits (vols notamment) et une infinité d'arnaques autour de la présence des touristes.

En revenant sur cette informalité de produits et services légitimes qui constituent une part importante de cette activité, il convient tout d'abord de s'interroger sur leur provenance et l'aborder en termes d'instrumentalisation du domaine étatique et du changement qu'il impulse.

Michel De Certeau (1990) emploie l'expression « pratique de la perruque ». Il s'agit la plupart du temps d'un détournement de la propriété étatique puisque les ressources sont non seulement limitées mais monopolisées par l'État. Ce détournement passe bien sûr par le travail. À l'usine comme au bureau, du matériel et des produits susceptibles d'être mis à profit en dehors du temps de travail sont récupérés. Prenons un exemple très concret : l'obtention d'un pot de peinture. L'amélioration de l'habitat est une préoccupation constante de la population, compte tenu de l'ancienneté des bâtiments à La Havane. Ce pot coûte 10 CUC dans les magasins TRD en devises, c'est-à-dire la moitié d'un salaire mensuel. Peut-on expliquer que certains intérieurs sont refaits à neuf autrement que par le fait que le peintre en bâtiment a fait sortir illégalement ce pot de l'entrepôt ? Le travail officiel, s'il ne permet pas l'obtention d'un salaire suffisant pour vivre raisonnablement, offre un ensemble d'accès et d'opportunités. On considèrera ainsi que le travail est « bon » en fonction des possibilités d'en sortir un bénéfice alternatif. Les produits et les compétences sont détournés et utilisés dans un but autre que l'intérêt commun représenté par le travail. La « perruque » est certes une explication délicate, mais elle ne peut être mise de côté dans une analyse du quotidien havanais.

Il convient aussi de mettre en évidence que cette instrumentalisation de la part de la population se nourrit des réformes consécutives à la crise. Ces dernières ont constitué une brèche dans laquelle la population n'a pas manqué de s'infiltrer. Le travail indépendant cache par exemple, derrière un salarié déclaré, un travailleur illégal (Languépin, 1999 ; Ritter 2005). Les raisons de ce travail au noir sont tout d'abord les très fortes charges imputées à ce type de

micro entreprise. De même la demande de travail est alimentée par l'importance du travail à temps partiel.<sup>77</sup>

Ouvrons ici une parenthèse pour noter avec Ritter (2006) que si la période spéciale et son lot de restrictions et pénuries ont contribué à l'explosion de ce système D, elle ne l'a pas inventé. En effet, le rationnement donnait déjà lieu à un système de troc et de vente qui palliait à l'égalitarisme excessif et individualisait les nécessités de chacun.

*Because every one receive essentially the same rations, many people would sale the rationed items they did not want or trade them for other products they did want. In this way, the rationed system converted virtually every one into a mini-capitalist, searching for opportunities to sell and to buy (Ritter, 2005: 11).*<sup>78</sup>

L'inégalité entre Cubains et non Cubains de l'accès à un certain nombre de produits non rationnés était déjà présente avant la crise. Les étudiants africains étaient ainsi « utilisés » pour acquérir des produits dans les *diplo tiendas* de l'époque réservées aux étrangers, ce qui conduisait à la mise en place d'un véritable business fondé sur l'enrichissement de ces derniers (Tchak, 1999). Enfin, la prégnance du modèle bureaucratique calqué sur l'URSS a favorisé un système fondé sur le « parrainage » et le clientélisme au détriment de valeurs basées sur la compétence et les principes idéologiques.

A côté de l'utilisation du travail officiel et déclaré, existent une multitude d'activités où s'échangent des services, des biens, des compétences. Chaque acteur mobilise les ressources dont il peut disposer pour améliorer son quotidien. Il apparaît impossible de nier l'étendue de l'informel, tant il conditionne la survie de la population. Comment peut-on alors expliquer sa vigueur et son maintien ?

#### 1.4.3. La société cubaine en réseaux de compétences et d'accès informels

Les ressources et les compétences dont chacun dispose sont inégalement réparties. Accéder au bien-être suppose donc d'échanger ce dont on dispose contre ce que l'on désire. De ce fait, la demande de produits distincts va réunir la population dans une « communauté des intérêts » qui se caractérise par une interdépendance des individus selon les ressources dont ils

---

<sup>77</sup> Qui explique, comme c'est le cas dans de nombreux pays, un taux de chômage officiel étonnement faible étant donné la conjoncture (7% selon les chiffres officiels).

<sup>78</sup> « Parce que tout le monde reçoit essentiellement les mêmes rations, de nombreuses personnes vendent les produits rationnés qu'ils ne désirent pas ou les échangent contre d'autres produits qu'ils désirent. De ce fait, le système de rationnement transforme virtuellement chacun en une sorte de mini-capitaliste cherchant des opportunités pour vendre et acheter. »

disposent et qu'ils sollicitent. De ce fait, la société se présente comme un gigantesque réseau où sont activées et mobilisées un ensemble de relations de manière fonctionnelle au gré des besoins. Les types d'échanges ne sont pas binaires mais mettent en jeu un ensemble d'acteurs de manière ponctuelle ou plus régulière.

*Pour se lancer dans le trafic de cigares, un diplômé de littérature établira des contacts avec des rouleurs de cigares, paiera au passage un pot de vin au policier du quartier et s'associera avec une guide touristique agréée, chargée de lui amener sa clientèle. (Argyriadis, 1999 : 18).*

Il est ainsi possible d'acquérir des produits allant de la nourriture jusqu'aux pièces de rechange pour appareils électroménagers. Il est aussi possible de contourner les lenteurs bureaucratiques si des relations sont nouées avec un membre de l'administration. Des papiers officiels tels que les passeports ou les actes de naissances, normalement longs à obtenir, peuvent être livrés plus rapidement moyennant argent ou services.

Postuler l'importance de l'illégalité et de l'officieux dans la société cubaine entraîne cependant des questions concernant le maintien de ces activités, parfois fortement visibles (la location de chambres non déclarées aux touristes par exemple). Les CDR sont censés quadriller la ville et veiller au respect de la légalité révolutionnaire. La crise a frappé de plein fouet l'ensemble de la population et les dirigeants politiques locaux, s'ils doivent faire respecter la loi, n'en restent pas moins des hommes et des femmes vivant dans cette instabilité et soumis à la même nécessité d'améliorer leur quotidien. Intégrés dans les réseaux informels d'où ils peuvent, de par leur statut, tirer des bénéfices, ils n'ont que peu d'intérêt à respecter scrupuleusement les règlements.

*Plutôt que de désorganiser l'économie clandestine qui permet d'assurer un minimum de survie au quartier, les membres du CDR préfèrent fermer les yeux comme tout le monde (Languépin, 1999 : 58).*

Les membres des CDR vont parfois au-delà de « ne dire mot et consentir » en instrumentalisant leur position pour prendre une « commission des yeux fermés », et parfois des « yeux ouverts » en monnayant les informations plus rares dont ils disposent, les services que leurs fonctions leur confèrent. Les réunions régulières ou spontanées des comités de voisinage, si elles donnent lieu et mettent en scène l'ordre et la vigilance révolutionnaire, ne vont en réalité pas au-delà de problèmes et d'avertissements ponctuels qui ne donnent que rarement lieu à des suites répressives<sup>79</sup>. Ainsi, c'est une sorte de consensus « par le bas » qui

---

<sup>79</sup> Voir en annexes le contenu d'une réunion du CDR du pâté de maisons dans lequel je logeais lors de mes séjours, p16.

s'installe et qui permet de maintenir et de poursuivre et soutenir la *lucha* nécessaire à l'aménagement des besoins élémentaires de chacun.

Ce type de raisonnement peut être étendu aux autres instances de contrôle social comme la police ou les inspecteurs chargés de veiller au bon fonctionnement du travail indépendant. Les policiers ferment les yeux sur les activités du vendeur de cigares ou de la *jinetera* de la *cuadra* en échange d'une forme de « droit au sol » de nature monétaire ou sexuelle. Dans une optique similaire, si l'ensemble des inspecteurs respectait scrupuleusement leur fonction, peu d'entreprises sortiraient sans amendes et sanctions. De ce fait, les inspecteurs participent grandement au maintien de la corruption et des pratiques illicites. Leur fonction est très porteuse en termes financiers et réservée aux personnes possédant des mérites révolutionnaires forts, dignes de confiance, devenues en fait expertes de la double morale, « super communistes » de façade, *luchador* en réalité. La notion d'*amiguismo* dans cette communauté d'intérêts induit de même la possession de réseaux symboliques et sociaux forts des divers acteurs engagés dans l'illégalité. Ils leur permettent d'une part d'accéder rapidement à des produits et informations et d'autre part de se protéger des risques et pérenniser les activités illégales.

La force des intérêts interindividuels place la volonté du pouvoir dans une position délicate, voire impossible. La première raison en est la grande structuration de cette communauté et des activités informelles qui répondent en premier lieu à des besoins souvent élémentaires. L'éradication de l'illégalité dépend donc de la capacité du gouvernement à rétablir une économie viable. La deuxième raison est la loyauté de façade des acteurs du contrôle et de la surveillance qui ont intérêt à feindre le conservatisme révolutionnaire pour freiner la légalisation des pratiques illégales et ainsi continuer à en tirer bénéfice. De fait, les activités illégales passent péniblement dans le domaine licite dans la mesure où les instances de contrôle sont soit corrompues, soit inexistantes, et que les licences et les charges sont considérées comme trop élevées quand ces dernières ne sont pas tout simplement indéfinies. Il devient donc difficile pour l'État de se réapproprier ce marché. Les récentes annonces durant l'année 2011 du gouvernement cubain sur la légalisation d'une grande quantité d'activités, témoignent de la conscience de la nécessaire reprise en main du pouvoir sur son économie. Il convient cependant d'attendre encore quelque mois pour voir si la « bascule » vers le secteur formel va fonctionner et surtout porter ses fruits en termes notamment de financement et de dynamisme économique.

Compréhensives, focalisées sur les pratiques individuelles et le quotidien, ces approches dévoilent d'autres dimensions de la réalité. L'accès aux ressources fondamentales, mais aussi certaines possibilités d'enrichissement dépendent de la capacité de chacun à mobiliser un ensemble de réseaux utiles en lien avec un problème donné. La différenciation sociale se ferait donc en fonction de la disponibilité de ces réseaux. Pour reprendre la terminologie de Pierre Bourdieu, ce ne serait pas le capital économique qui primerait, mais le capital social. Ce dernier, inégalement réparti, entraînerait une distanciation entre les individus selon les réseaux qu'ils sont capables d'actionner et de maintenir.

Cette question soulève de plus le problème de la norme et de la déviance. Sans être institutionnalisée, l'illégalité prend une grande importance et même dans une certaine mesure une forme de légitimité puisqu'elle s'avère nécessaire. Si tout le monde, à un moment ou à un autre, utilise des moyens non officiels pour arriver à ses fins, la définition d'un comportement déviant se déplace inéluctablement puisque que la définition de la déviance est établie par une action collective d'étiquetage et de reconnaissance d'une norme (Becker, 1985). Un marginal n'est marginal que s'il est identifié et stigmatisé en tant que tel, comme non conforme à ce qui est communément admis. Dans le cas cubain, la norme apparaît comme un compromis perpétuellement renégocié et renégociable. Elle est donc profondément dynamique, ce qui la distingue de la loi. Reprenons ici la réflexion du psychosociologue cubain Ovidio D'Angelo Hernández, un des rares théoriciens insulaires à s'appuyer sur le paradigme de la complexité et sur les dimensions subjectives :

*Cuando una norma instituida atenta directa o indirectamente contra los principios de vida, inmediatamente se instaura una conducta social que la viola, apoyada por mecanismos de racionalización o por el reconocimiento de la dualidad moral inevitable del comportamiento propio. (D'Angelo Hernandez, 2002 :15)<sup>80</sup>.*

Tout ceci relativise la toute puissance totalitaire souvent postulée dans les études sur Cuba et montre que si le pouvoir reste prégnant et autoritaire, il ne peut exercer de manière unidimensionnelle son emprise comme l'a montré cette sous-culture de l'échange, structurée et jouissant d'une relative autonomie. La société prend ici une dynamique que les études sur les modes de domination et sur le pouvoir ont, peut-être involontairement, contribué à gommer ? Cela ouvre la voie à une compréhension des acteurs en situation.

---

<sup>80</sup> « Quand une norme instituée met en question directement ou indirectement les principes inhérents à la vie même, on trouve immédiatement une conduite sociale qui la viole, appuyée par des mécanismes de rationalisation et de reconnaissance morale incontestable du comportement adopté. »



#### 1.4.4. Vers une sociologie des acteurs cubains

La prise en compte du discours des acteurs et leur subjectivité de chacun sont rares dans les recherches sur Cuba aujourd'hui. Le discours surgit sporadiquement dans quelques travaux basés sur des méthodologies qualitatives, telles que l'observation participante et l'entretien non directif. Ces méthodes de collecte des données sont tout d'abord l'œuvre de journalistes. Sous forme de récits de voyages<sup>81</sup> ou de retranscriptions brutes des entretiens réalisés, ces productions offrent une plongée compréhensive et donc complexe dans le quotidien.

Les trois ouvrages auxquels je me réfère ici dans un premier temps (Corbett, 2002 ; Villanueva, 2004 ; Orcaje, 2003) se focalisent plus particulièrement sur les situations, les représentations, les expériences individuelles, sans cependant les catégoriser et ainsi les soustraire de la réalité. Si ces études entraînent le lecteur dans une incertitude la plus totale, elles ont cependant le mérite d'exposer de manière concrète les paradoxes qui caractérisent la société cubaine. Ainsi, on peut être révolutionnaire sans être fidéliste, avoir recours à des activités illégales sans se considérer comme un délinquant, avoir des réserves sur le socialisme sans être dissident. Le fait politique va ici se révéler amer et « passionné » car il met en scène l'expérience différenciée de chacun au sein de la révolution. Ces discours, cathartiques parfois, douloureux souvent, où surgissent l'incertitude et l'inquiétude, fournissent en fait un matériau brut. Ils retranscrivent la connaissance « ordinaire », mais détaillée et compétente, qu'ont les acteurs sur l'organisation de leur propre société. Cette connaissance qui va constituer le point central de notre analyse, n'est ni vraie, ni fausse. Elle se déplace et se meut dans une infinité de contextes, leur donnant une lisibilité et une cohésion. Cette appréhension « commune » avance à petits pas et lutte pour décrypter les modalités de la vie dans cette société, elle tâtonne et parfois échoue devant l'indéchiffrable. La parole de ces protagonistes exhibe de même une espérance et un idéal souvent pris en étau par la réalité :

*En el capitalismo, los pobres no tienen libertad ninguna, porque sin plata, no vas a ningún lado. En el socialismo, el Estado regula tu vida totalmente, desde lo que comes hasta lo que estudias. (Témoignage d'Aristides in Orcaje, 2003 : 119)<sup>82</sup>.*

L'intérêt de ces lectures réside dans le fait que ce ne sont pas seulement les activités de chacun qui sont prises en compte mais surtout la perception et le sens qui leur sont donnés.

---

<sup>81</sup> Cependant dégagés de leurs dimensions touristiques et bien informés.

<sup>82</sup> « Dans le capitalisme, les pauvres n'ont aucune liberté, parce que sans argent, tu ne fais rien. Dans le socialisme, l'État contrôle complètement ta vie, depuis ce que tu manges jusqu'à ce tu étudies. »

Ces observations et entretiens sur la vie à Cuba installent le questionnement sur le politique dans son humus quotidien et donnent à voir « ce qui se passe quand il ne se passe rien ».

La subjectivité des acteurs révèle une perception de la situation du pays non seulement comme contradictoire, mais surtout absurde comme je l'ai indiqué en abordant la littérature cubaine contemporaine. Le déclin de la monnaie nationale, le va-et-vient incessant des autorités cubaines concernant l'illégalité, tantôt tolérée puis brusquement réprimée quand cette dernière prend trop d'importance (répression cyclique qui est appelée *limpieza* à La Havane), le décalage entre les discours du chef de l'État et la réalité de la rue en sont autant d'exemples probants. Les individus interrogés paraissent se trouver en position d'équilibristes, contraints de jouer aux funambules de manière incessante pour vivre et donner un sens à leur existence. Ces témoignages font état d'une mosaïque culturelle où cohabitent des systèmes de valeurs *a priori* antagonistes (religion, État, valeurs collectives politiques, exigences de survie).

Des travaux ont systématisé cette compréhension du politique par le bas à Cuba et la manière dont les acteurs s'accommodent, résistent ou contestent le pouvoir politique et les mesures prises pour sortir de la crise. À partir du discours de certains groupes sociaux et d'un travail ethnographique sont formulés des raisonnements qui interrogent le devenir du socialisme.

C'est tout d'abord le cas de Marie-Laure Geoffray qui s'intéresse aux modes de contestation et à terme de résistance au travers de l'expérience de groupes sociaux et culturels émergents. Il s'agit pour elle de voir comment de nouvelles formes d'expressions sont apparues et dans quelle mesure elles proposent une nouvelle manière d'être révolutionnaire. Elle s'est particulièrement intéressée aux groupes d'artistes (plasticiens, poètes, rappeurs) du collectif OMNI-Zona Franca de la banlieue havanaise, Alamar.

Ce que l'on peut retenir de ce riche et pertinent travail est tout d'abord et très simplement l'existence d'une parole libre qui, bien qu'en marge des institutions officielles, se déploie avec une grande vitalité. Au travers de l'interrogation et de la subversion de l'espace havanais, pourtant fortement marqué et balisé politiquement, on observe avec les actions, performances et happenings du groupe OMNI plus qu'une franche opposition aux symboles révolutionnaires, une réappropriation de ces derniers, une injection d'un sens alternatif qui représente et met en jeu particulièrement les composantes générationnelles dans une proposition de socialisation alternative, bien entendu marquée par la diversité et la liberté. Les individus qui n'ont connu que les années les plus sombres de la Révolution cubaine redéfinissent cette dernière sous le prisme de leur expérience. On y trouve donc une analyse

où les pratiques artistiques de ce groupe donnent à voir la fragmentation de l'espace social cubain et mettent en question son homogénéité interrogeant l'architecture de la ville tout autant que celle du pouvoir. Le travail du groupe vise d'abord le quartier qui l'a vu naître, Alamar. Construit dans les années 60 et 70, le quartier d'Alamar se présente comme le symbole du renouveau révolutionnaire construit tout d'abord en mobilisant les micro brigades où les travailleurs sont libérés de leur activité habituelle tout en continuant à toucher leur salaire pour participer à la construction de leur propre futur logement. L'architecture fonctionnelle typique de l'habitat de « l'homme nouveau », assez caractéristique de la planification spatiale soviétique, vient ajouter au caractère exemplaire de ce quartier comme symbole révolutionnaire. C'est donc un terrain de jeu parfait pour ces artistes pour questionner le vivre ensemble socialiste avec tout d'abord le Tag. Sa prétention performative et émancipatrice se déploie dans des espaces normalement réservés à la stance fonctionnaliste et révolutionnaire. Ils exercent aussi cette mise en question au travers de performances plus ponctuelles que la sociologue décrit ici

*L'une de ces actions se lit comme une revendication de la liberté d'expression : il s'agit d'une mise en scène de l'émancipation par rapport au discours officiel des médias. Des hommes sont littéralement ficelés dans une vision nationaliste et étroite du monde (costumes fabriqués en papier journal et parsemés de drapeaux qui symbolisent le nationalisme). Ils ne puisent leur information que dans des sources très restreintes (ils respirent uniquement par un tuyau raccordé à une valise matérialisant l'Information). Ils vont réussir à s'émanciper de ce carcan (ils se débarrassent de leurs costumes et de leur unique approvisionnement d'air/d'information) et les brûlent. Ils redeviennent alors des êtres libres. (2007 : 221).*

Le travail de Geoffray, que j'utiliserai à nouveau par la suite, donne donc à voir quelque chose de nouveau dans la cubanologie : l'émergence de voies alternatives qui ont une réelle portée analytique et qui permettent de dépasser l'idée de totalitarisme, de répression.

Un autre travail de recherche francophone présente un grand intérêt, celui de Vincent Bloch qui s'intéresse aux modalités de l'exercice du pouvoir, entendues dans leur sens le plus quotidien. Bien que son travail tende à une mise en avant systématique de la terreur (2005) et de la répression au détriment d'autres modes de légitimation, il pose et conceptualise de manière rigoureuse et très intéressante les modalités du jour le jour à Cuba. Ses écrits mettent tout d'abord en avant le principe cru de la réalité qu'il décrit avec une grande précision, ce qui fait de son travail une mine d'or informative. En outre, il s'attache à décrire le quotidien et le rapport au politique d'individus ordinaires englués dans les vicissitudes quotidiennes comme

c'est le cas pour Juan Diaz, homme de rue inventif et roublard<sup>83</sup>, qui par ses pratiques de *mecaniquero*<sup>84</sup> illustre bien les difficultés que connaît le modèle révolutionnaire à « intégrer » une partie de sa population<sup>85</sup>.

Il définit ainsi la *lucha* comme l'ensemble des infractions à la légalité socialiste et l'élément central de la vie à Cuba en ce qu'elle interroge constamment la viabilité d'un système politique et l'idéologie qui le porte. Les lutteurs, par un jeu de conformisme allant jusqu'à la surenchère, dissimulent et lavent ensuite les stigmates de leurs pratiques illégales et amORALES dans la liturgie socialiste.

J'ai abordé les études qui privilégient la notion d'activité (activités éminemment sociales avec les activités informelles, culturelles, mais aussi anodines quand on les aborde dans leur dimension quotidienne) qui mettent en évidence l'existence au sein de la société cubaine d'espaces qui, quoique contrôlés, existent et tendent à s'agrandir. Elles mettent en avant les dimensions collectives de la vie dans un système que l'on peut considérer comme autoritaire.

N'apparaissent pas ici des travaux concernant mon objet d'étude à savoir les musiciens à Cuba. L'explication est simple : peu de travaux existent sur leur expérience. Certaines recherches abordent la musique cubaine (Roy, 1998 ; Orovio, 1998 ; Giro, 2007) mais s'inscrivent plutôt dans le champ de la musicologie, de l'esthétique, de l'histoire de la musique et de ses courants à Cuba. La musique n'y est donc pas abordée dans sa relation avec les autres sphères de la société (politique, idéologique, économique). Je citerai et aborderai cependant à de nombreuses reprises, particulièrement dans la troisième partie de cette thèse abordant les régulations et dérégulations institutionnelles dans le monde de la musique, l'ouvrage de Robin Moore, *Music and Revolution, cultural change in socialist Cuba*<sup>86</sup> de 2005 qui retrace au fil de l'histoire révolutionnaire les cadres légaux de la pratique professionnelle musicale et le traitement fluctuant réservé aux différents styles musicaux, tout deux soumis à la contingence des contextes politiques. Il analyse ainsi l'enthousiasme révolutionnaire des premières années, en passant par le rigorisme qui caractérise

---

<sup>83</sup> Qui ne va d'ailleurs pas sans faire penser au personnage principal de Pedro Juan Gutiérrez que j'ai abordé plus haut.

<sup>84</sup> Qui connaissent les rouages, la « mécanique » de la vie à Cuba et ne manquent pas d'en exploiter ses zones troubles pour vivre et survivre. Voir le documentaire de Joanna Michna, « Les *mecaniqueros*, impossible n'est pas cubain ».

<sup>85</sup> (Bloch, 2006a).

<sup>86</sup> Ouvrage qui bien que ne plaçant pas en premier plan les pratiques (dans leur ancrage quotidien) a été durant tout mon travail de thèse un document fondamental, source intarissable d'informations sur le thème de la politique culturelle de la Cuba révolutionnaire.

l'institutionnalisation en temps de guerre froide jusqu'à l'éclatement de la bulle musicale qu'a entraîné (ou permis) la période spéciale.

Un autre travail de source anglophone mérite d'être mentionné car il est un des rares à aborder les pratiques et les représentations des musiciens inscrits dans les circuits anonymes de production dans le contexte trouble de la période spéciale, effectué grâce à une présence prolongée à Cuba en compagnie de ces artistes. Il s'agit de David Garlitz et de sa thèse à l'université de Wesleyan « Tourist song » (2005). Il met en évidence l'importance fondamentale de l'effet de mode suscité par le *Buena Vista Social Club* dans la remise à jour du répertoire traditionnel des musiciens. Poussés par le développement du tourisme, les musiciens ont ainsi adapté leurs compétences artistiques pour tenir compte de la nouvelle dynamique économique et culturelle. Il aborde ainsi cette artificielle authenticité que ces travailleurs mettent en scène et en rôle pour parvenir à vivre de leur musique et se maintenir dans ce milieu. Il s'agit en effet d'un art de s'adapter à une demande externe, basée sur une politique de la nostalgie que ces derniers doivent contribuer à animer. De plus, dans la mesure où le tourisme, secteur où circule la devise de manière régulière, exerce un attrait fort, les musiciens qui désirent s'y implanter et jouer dans les structures touristiques sont soumis à une extrême concurrence. Celle-ci met en jeu des qualités intrinsèques à la musique, mais aussi comme je l'ai abordé plus haut, de fortes compétences sociales et relationnelles où interviennent bien sûr la corruption, *l'amiguismo*, etc. J'ai rencontré ce travail dans mon parcours bibliographique après mon terrain principal à Cuba. Il m'a donc servi non pas comme source d'information mais plutôt de confirmation d'un certain nombre de mes propres observations et analyses. Il a aussi été utile pour m'amener à explorer une voie supplémentaire : creuser non pas seulement le rapport des musiciens avec les touristes comme le fait Garlitz, mais aussi les implications politiques du passage de la musique à un rapport plus individualisé à l'art et son rôle au sein d'une société donnée.

Je me suis ici attaché à décrire dans ce tour de piste bibliographique les aspects fondamentaux de la société cubaine aujourd'hui. J'ai vu que le caractère médiatique de Cuba entraîne une focalisation sur des macro-phénomènes qui perdent leur visage humain. Les études marxistes (ou observant la société cubaine sous le prisme du marxisme) tendent à mettre l'accent sur les rapports de pouvoir entre une force dominatrice et une force dominée. Ainsi, cette dichotomie a pour conséquence d'écarter tous les facteurs qui complexifieraient cet antagonisme. En se focalisant de manière progressive sur le vécu des individus, certaines études ont mis en évidence l'émergence de la confusion normative qui caractérise toute

société en transition ou en mutation, mais aussi l'existence de brèches d'indéfinition que la population est susceptible de s'approprier. La société cubaine assisterait donc à une légitimation croissante de valeurs basées sur l'individu et l'accomplissement personnel qui s'opposent aux valeurs dites « collectives » prônées par le pouvoir révolutionnaire (Milan, 1999).

Ensuite, je me suis approché progressivement du vécu des individus au sein de la société. L'intérêt a donc été porté dans un premier temps sur les études concernant les activités « alternatives » de la population, c'est-à-dire les activités informelles et ses différentes composantes et aussi sur les « activités sociales » par l'étude de cette société entendue comme un réseau d'échanges de biens et de services. Animé par le désir d'approcher progressivement l'expérience subjective des sujets, j'ai abordé les travaux prenant en compte le discours des acteurs et leur perception de la situation actuelle. Plus la plongée dans le monde des individus est profonde, plus les productions scientifiques et journalistiques se font rares. J'ai ainsi mobilisé la production littéraire. Bien que fictionnelle, elle témoigne d'une grande attention portée à l'expérience vécue, et décrit de manière vivante non seulement le contexte, le « décor », mais aussi les sensations, les impressions. Enfin, j'ai abordé de quelle manière une sociologie des acteurs en contexte cubain présente des perspectives analytiques pertinentes.

Ainsi, on peut remarquer que les regards sur les pratiques individuelles sont rares laissant un champ assez libre pour mon travail de thèse. Il a aussi permis de voir dans quel contexte politique et économique évoluent les Cubains et ces musiciens ordinaires qui vont m'accompagner dans les parties suivantes, tout comme de comprendre quels sont les cadres dans lesquels ils inscrivent leur pratique.

Je voudrais terminer cette partie de ma thèse avec une observation de Rafael Hernandez :

*Faire de la sociologie sur la réalité cubaine n'a pas toujours été une option. C'est encore difficile aujourd'hui, et encore plus quand on est étranger, de faire un terrain cubain. On voit aussi, que parmi ceux qui viennent à Cuba chercher de l'information, beaucoup viennent chercher seulement ce qu'ils veulent entendre (ce dont ils ont d'ailleurs besoin pour démontrer que c'est un système staliniste ou que Fidel Castro vit ses dernières heures). (Hernández, 2002).*

La première phase de mon travail, celle de la recherche d'informations, de lectures bibliographiques n'a pas été de tout repos car contrairement aux chercheurs que décrit Hernandez, j'ai construit très progressivement mon objet d'étude en veillant à prendre mes distances avec les grandes dichotomies politiques qui ne paraissent pas si explicites dans le quotidien havanais. Je n'ai observé lors de mes recherches sur le terrain ni une population en

proie à une angoisse invivable, terrée face à une répression violente et systématique, ni « un peuple » soutenant de manière « inconditionnelle » son gouvernement et parfaitement conscient que tous les maux et dysfonctionnements de leur société ne tiennent qu'à la pérennité du « blocus » nord-américain. Mon utilisation des mots « dictature » et « peuple » en est par conséquent très limitée tant, dans le contexte cubain, ils dénaturent en effet la diversité et la complexité de ce pays que j'espère bien, par les descriptions de terrain, retranscrire. Avant ces descriptions, il convient tout d'abord de mettre au clair mes problématiques et mon angle de visée théorique pour voir de quelle manière j'entends lire et questionner le CapiSol. Il s'agit voir quelles lunettes vont me permettre de lire ce contexte hybride et aussi quels sont les éléments selon moi les plus caractéristiques qui marquent la vie à Cuba depuis le début des années 90. J'aborderai en effet un ensemble de tensions qui ont surgi après la crise et qui rythment selon moi le quotidien de la population et bien sûr des musiciens qui m'intéressent.





## 2. Ancrage théorique et problématique

### 2.1. Lire le CapiSol

#### 2.1.1. L'individu et la subjectivité au centre de la réflexion

L'un des enjeux centraux de tout questionnement sociologique est celui de la place accordée à l'individu par l'analyse. Cette question définit une grille de lecture au travers de laquelle l'observateur va décrypter le monde qu'il perçoit et répondre aux questions qu'il se pose. En effet, qu'il s'agisse du suicide, des raisons de la forte implantation du capitalisme aux États-Unis, des rapports des classes ou des musiciens ordinaires évoluant dans la capitale cubaine, doit-on considérer les individus comme vecteurs d'un certain ordre social ou au contraire comme créateurs, producteurs et acteurs de leur société ?

Il existe un fort déséquilibre dans la manière d'appréhender la société cubaine. Les études « générales » sont largement majoritaires, alors que l'appréhension du vécu des individus s'y fait rare. Eclipsé par le côté médiatique de l'Île et de ses leaders historiques, le discours des individus y est relégué au second plan. Nombre d'écrits sur la société cubaine mettent en avant l'idée d'une « parole confisquée » par le pouvoir politique. Il m'est apparu regrettable de constater, même si l'accès au terrain est difficile et explique à de nombreux égards ce silence, que cette dernière n'est que rarement restaurée par les travaux réalisés en sciences humaines, qui pérennisent au contraire ce silence de la population.

Partons donc très classiquement de l'idée qu'il n'existe pas de réalité extérieure à l'individu. Celle-ci ne fait sens que médiatisée par la subjectivité de l'individu qui s'y intègre ou bien par celle du chercheur qui l'observe. Ce sont donc les significations, le sens que les « gens », les « personnes », ici les musiciens, confèrent à leur environnement, les représentations qu'ils véhiculent, qui permettront de lire le fonctionnement d'une société, de comprendre les phénomènes qui peuvent la caractériser. C'est ainsi que, comme l'affirme le philosophe Cornelius Castoriadis :

*L'institution de la société est à chaque fois l'institution d'un magma de significations imaginaires sociales que nous pouvons appeler un monde de significations [...]. La société fait être un monde de significations et, est elle-même par référence à ce monde de signification. Ce qui tient une société ensemble, c'est le tenir ensemble de son monde de significations. (Castoriadis, 1975 : 519).*

On voit en conséquence qu'il s'avère difficile de saisir une réalité sociale dans son ensemble. On ne peut la connaître qu'à partir de points de vue particuliers. De fait, un travail adoptant ce type de démarche ne peut être que qualitatif. Cette sociologie "du dedans" ne peut en effet rester sans conséquence sur la position et les méthodes du chercheur dans l'espace qu'il étudie.

Il reviendra aux héritiers de la sociologie classique compréhensive de me venir en aide pour matérialiser quelque peu cette manière de penser le social. Plus par cohérence que par provocation à l'égard de mon sujet d'étude, c'est la sociologie nord-américaine qui constituera, non pas un modèle théorique au pied de la lettre, mais une inspiration. Chercher à savoir comment des individus de la capitale cubaine se situent face et dans le projet révolutionnaire compte tenu de la conjoncture actuelle amène la question de « définition de la situation » développée par William Thomas. Cette dernière « *dépend à la fois de l'ordre social tel qu'il se présente à l'individu et de son histoire personnelle* » (reformulation de Coulon in Mucchielli, 2004 : 255). On peut donc au travers de cette notion jauger la tension entre social englobant et subjectivité personnelle, entre projet politique et social général et aspiration individuelle.

Dans une même optique, la « connaissance ordinaire », chère à l'ethnométhodologie car elle constitue son corpus de recherche, définit la grille de lecture avec laquelle les individus vont décrypter le monde qui les entoure. Cette connaissance toute singulière, en tant qu'actualisation personnelle de la société est un savoir situé, détaillé et compétent que développent tous les acteurs et qui donne sens et intelligibilité au monde. Elle n'a ainsi d'ordinaire que son nom, et demeure fortement complexe puisqu'elle se définit dans un rapport d'intersubjectivité et d'altérité. Elle permet donc de sortir d'une considération de type holiste mettant de côté le vécu de chacun.

Cet intérêt pour la sociologie compréhensive nord-américaine trouve un accomplissement pratique dans la vision de Howard Saul Becker et son étude sur la déviance (1985) avant même son grand travail sur les « Mondes de l'art » (2006) dans lequel il met en avant le caractère contingent de la déviance. En effet, cette dernière n'a d'existence en soi que si elle est reconnue comme telle (si elle est étiquetée, *labelisée*). Ce n'est pas tellement l'acte qui fait le déviant mais sa stigmatisation par les autres, sa reconnaissance sociale. Dévier d'une norme n'est stigmatisant que si l'acte déviant est considéré comme illégitime par la communauté. Or, on sait que les activités illégales et normalement condamnées occupent une place importante dans la vie quotidienne à La Havane. Ces réseaux de relations nécessaires pour l'obtention de certains biens ou services constituent une « communauté des intérêts ». Cette communauté n'est pas en marge de l'État (puisque'elle en dépend d'une manière ou d'une

autre par la corruption ou le fait de se nourrir « sur la bête »), mais en constitue plutôt une alternative nécessaire. Ceci relativise quelque peu la toute puissance conférée à l'appareil étatique cubain, et redonne à la situation cubaine contemporaine toute sa complexité.

On retrouve cette même relativité et flexibilité de l'ordre établi dans les analyses d'Erving Goffman. Assimilée à une pièce de théâtre, une société est composée d'individus qui « jouent » un ensemble de rôles en fonction des attentes inhérentes à l'interaction, à la situation donnée. Ces rôles sont infinis et nombreux. Ils peuvent aller de celui de fils ou de fille, à celui d'étudiant, et en ce qui nous concerne jusqu'à celui de « musicien populaire », de « musicien révolutionnaire », « communautaire », « engagé », etc. Dans ce *modèle dramaturgique de la représentation* (Goffman, 1973), le *moi* est donc mis en scène en fonction d'attentes de comportements et d'attitudes, et ce dans une multitude voire une infinité de contextes. Cette reconnaissance de la complexité de l'acteur social, que je ne manquerai pas de prendre en compte<sup>87</sup>, amène à réfléchir sur la question de possibles marges de manœuvre dans la vie de tous les jours.

### 2.1.2. La marge de manœuvre présupposée

Parler de marge de manœuvre induit fatalement une réflexion sur l'idée de liberté. Les exigences de scientificité inhérentes à la discipline sociologique ont concouru à mettre à l'écart cette notion. Postuler l'existence d'une liberté peut donc paraître provocant à deux égards. Tout d'abord, on peut dire avec Michel De Coster que la grande tendance de la sociologie est de « *dégager le poids des contraintes sociales qui conditionnent l'action humaine* » (De Coster, 2002). Le déterminisme social ou culturel reste fortement ancré dans les sciences sociales, et chaque mise en avant d'une marge de liberté est l'objet de critiques ou tout du moins, de méfiance. Ensuite, ce postulat peut être perçu comme provocant au regard de mon sujet d'étude : le vécu dans un régime réputé coercitif, contraignant, exerçant un fort contrôle sur sa population. Peut-être est-il alors nécessaire de préciser à quel genre de marge de manœuvre je fais référence et quelles en sont les limites.

Il paraît difficile d'aborder la question de la domination politique de manière unidimensionnelle. Celle-ci ne se manifeste pas uniquement de manière formelle (par le consensus et la coercition) et unilatérale. Au contraire, on peut parler avec Michel Foucault d'une microphysique des pouvoirs (1975, 1976). Le pouvoir n'est dans ce cas ni décelable

---

<sup>87</sup> Par l'examen de ce que l'on appelle à Cuba « la double morale » et la manière de certains musiciens d'avancer « à pas de caméléon ».

dans un lieu précis, ni l'apanage exclusif d'instances particulières, par exemple les « Appareils Idéologiques d'État » tels que définis par Louis Althusser (1970)<sup>88</sup>.

Il n'est pas question ici de nier l'existence d'un pouvoir hégémonique qui prescrit et proscrie des comportements et des attitudes, animé par des valeurs et des normes, et conduisant à des sanctions formelles ou informelles en cas de transgression. Je postule cependant que ces valeurs ne sont pas purement et simplement intériorisées et donc reproduites, mais sont l'objet d'un processus d'*appropriation* contingent selon les expériences de chacun, mais aussi selon les conjonctures contribuant à différencier l'appréhension du monde social. On peut dire plus concrètement que la transition que connaît Cuba va au-delà d'une simple transition économique, dans le sens où de nouveaux référents identitaires et culturels tendent à s'infiltrer, à s'imposer. De ce fait, dans cette situation nouvelle, les règles ne peuvent être complètement définies. Les individus, acteurs de cette situation, s'engouffreraient ainsi dans ces « brèches » et deviendraient plus autonomes, stratèges ou tacticiens qu'on ne peut le penser. Ainsi, si domination il y a, celle-ci ne peut être totale dans le cas cubain.

*S'il est vrai que partout s'étend et se précise le quadrillage de la discipline, il est d'autant plus urgent de déceler comment une société toute entière ne s'y réduit pas ; quelles procédures populaires (elles aussi minuscules et quotidiennes) jouent avec les mécanismes de la discipline et ne s'y conforment que pour les tourner ; enfin quelles manières de faire forment la contrepartie du côté des consommateurs (ou "dominés), des procédés muets qui organisent la mise en ordre sociopolitique. (Certeau, 1980, XL).*

De nombreuses tensions et contradictions rendent trouble et problématique la reproduction de la société cubaine et du modèle socialiste. Comme le note Hannah Arendt, un régime, s'il veut exercer un pouvoir « parfait », unidimensionnel<sup>89</sup> et donc totalitaire, doit amener les membres d'une société « à agir conformément aux règles d'un monde fictif » (Arendt, 1972 : 91). Or ce monde fictif ne va pas de soi dans la plus grande île de la Caraïbe. Nombre de pratiques et comportements, de cultures alternatives montrent cette extrême pluralité et mettent en question une identification que l'on peut qualifier de « binaire ». C'est ainsi que ni le consentement, ni les facteurs coercitifs ne vont de soi. Au sein du foisonnement de la vie sociale, les individus eux-mêmes jouent, négocient avec le discours et l'ordre dit dominant.

---

<sup>88</sup> Bien que cette forme d'exercice plus formelle du pouvoir existe évidemment à Cuba avec les CDR et les médias.

<sup>89</sup> Cette emprise totale est aussi appliquée au modèle capitaliste chez Herbert Marcuse (1964).

C'est à cet égard que « les arts de faire » développés par Michel de Certeau (1980) seront très utiles dans le cadre de mon analyse. Ces derniers sont autant des manières de gérer un contexte matériel, d'améliorer son quotidien avec des produits concrets, que des luttes et des formes de négociations identitaires et symboliques. Ils sont des positionnements parallèles à l'ordre établi et à l'arbitraire régnant où chaque individu mobilise ce dont il dispose. S'appuyant sur un recul réflexif et pesé de la situation, ils ne peuvent donc s'établir sans présupposer une marge de manœuvre. La préoccupation de Michel de Certeau tout au long des « arts de faire » n'est pas l'imposition de normes culturelles, mais plutôt de l'usage qui en est fait. On peut ainsi lire dans les pratiques et dans les discours des individus, des formes de résistances, de braconnages, de ruses qui contredisent l'idée d'une conformité aux normes dites dominantes et mettent en avant l'extrême diversité des pratiques individuelles, sociales et culturelles.

Afin d'éviter toute confusion, je précise une nouvelle fois que ces marges, ces degrés de liberté sont situés ; ils ne sont pas infinis, loin de là. C'est faire « avec » l'ordre contraignant dont il est question. Le contexte structurel et normatif est déjà prédéfini ; imposé, il est, pour reprendre la terminologie de Talcott Parsons, une institution. En aucun cas il n'est possible de nier ces contraintes. L'individu ne peut vivre isolé du reste du monde et jouir d'une capacité de jugement et de décision illimitée. De plus, nombreuses sont les circonstances qui peuvent fortement limiter ou déstabiliser ces marges de manœuvre (outre la répression d'État, un événement macro-historique peut modifier cette donne et reconfigurer les espaces de négociation).

Mais dans les mécanismes de toutes structures, il y a des « grincements » que les musiciens ne manqueront pas de faire résonner. Ces structures ne sont pas des machines rodées et implacables et fonctionnent de manière imparfaite. Il existe donc entre les mailles de la surveillance panoptique, des zones interstitielles, d'incertitudes de pouvoir (Crozier, Friedberg, 1977) où ce dernier n'est pas clairement défini. C'est par l'investissement de ces zones d'ombres que les individus dans la vie de tous les jours, vont faire « des coups », « jouer des tours » et ainsi créer un sens qui leur est propre en parallèle au discours hégémonique et aux pratiques considérées comme légitimes.

En résumé, avec cette question de la marge de manœuvre située, les individus ne sont plus considérés comme passifs ou victimes, mais construisent quotidiennement le monde dans lequel ils vivent, en modifiant les codes, jouent avec l'ordre et humanisent le désordre.

*Il ne s'agit plus de préciser comment la violence de l'ordre se mue en technologie disciplinaire, mais d'exhumer les formes subreptices que prend*

*la créativité dispersée, tactique et bricoleuse des groupes ou individus pris désormais dans les filets de la surveillance. (Certeau, 1980 : XL).*

Ainsi, parler de marge de manœuvre, c'est avant tout mettre en avant la diversité de toute organisation sociale, et étendre, voire faire éclater la focalisation de l'observation sociologique. De ce fait, il apparaîtra cohérent de considérer le fait politique dans cette même logique : dispersée et extensive.

### 2.1.3. Définition du politique extensive

Le terme politique, du grec *polis*, cité-État, renvoie à la structure institutionnelle et aux formes d'imposition et de maintien d'un pouvoir. Il donne de même une épaisseur particulière au citoyen dans le sens où l'on cherche à comprendre et à expliquer les rapports que ce dernier peut entretenir avec sa cité, son État. On s'intéresse aux processus électoraux nationaux ou locaux, aux modes de participation, et aux questions touchant la représentation politique au sens strict. Aussi sont mises en avant les modalités du pouvoir entendues comme les formes de légitimation de l'autorité (que sont par exemple les idéaux types de la domination élaborés par Max Weber, 1921).

Mais poser une définition du politique est une tâche ardue et complexe tant elle renvoie à nos « manières de vivre ensemble ». La science politique traditionnelle donne cependant à voir le politique sous une certaine formalité et met souvent en avant ce qui se manifeste directement sous son étiquette.

J'utilise l'adjectif *extensif* en me référant au politique pour bien mettre en avant l'ubiquité de ses manifestations. En effet, nombreuses sont les pratiques, les attitudes qui sous leur apparente banalité, interrogent directement, sous réserve de savoir les lire, les modèles sociétaux et donc les modèles politiques.

*Bien des débats seraient vains, bien des malentendus seraient levés quant à la question classique de la définition du politique si le chercheur prenait déjà en compte l'effet fractionnant de la pluralité des cultures sur la construction même de l'objet politique. (Badie, 1986 : 133).*

C'est dans la reconnaissance de cette diversité et de cette complexité que se situe ce travail. Ce politique extensif invite avec Georges Balandier « à rechercher les significations politiques sous les apparences qui les masquent » (Balandier, 1995 : 224).

Une telle manière d'entendre le fait politique dérive des cadres posés plus haut. En effet, il s'avèrerait difficile de prendre le politique sous cet angle en mettant de côté la subjectivité des acteurs, leur possible recul par rapport au monde et à l'expérience qu'ils en font, la

connaissance ordinaire qu'ils ont de ce dernier et les marges de manœuvre dont ils disposent. Ces aspects sont au contraire des composantes essentielles de cette vision du politique et de mon interrogation sur le vécu havanais des musiciens ordinaires. De plus, notons que sortir des cadres formels de l'étude de la politique présente très concrètement pour notre étude un gros avantage. En effet, les canaux d'expression officiels à Cuba étant restreints et contrôlés, la compréhension du vécu politique en aurait été fortement limitée.

L'objet de ce travail est de voir et de comprendre les modes d'expression et d'action d'une population dans une société que l'on s'accorde à considérer comme dominée<sup>90</sup>. Dans la mesure où mes interprétations tendront à les mettre en perspective avec les changements qu'a connus Cuba depuis le début de la période spéciale, et non à les étudier en soi en les isolant arbitrairement, on peut dire qu'ils sont en lien avec le politique. Ces modes d'expression mettent en jeu l'imaginaire des individus ainsi que leur manière de se situer dans cette société en transition. Ils nous « disent des choses » de manière plus ou moins implicite sur la perception du régime cubain, sur les réformes effectuées et sur le quotidien à Cuba.

Ces modes d'expression, dont certains feront évidemment l'objet d'une attention plus particulière dans la suite de cette thèse sont variés et complexes. Il peut entre autres s'agir des processus d'actualisation de leur pratique musicale, la déconcertante aisance avec laquelle ils naviguent dans des espaces porteurs de sens parfois antagonistes, leurs modes d'appropriation de l'espace urbain, mais aussi l'humour et les activités festives.

Dans cette optique, Jean-François Bayart parle de « modes populaires d'action politique ». Le champ de ces derniers est celui de « *la mobilité, de l'ambivalence, de l'allusif, du non-dit, de l'insaisissable* » (Bayart, 1990 : 40). Ils sont populaires car ils mettent en jeu les acteurs subordonnés souvent relégués au second plan au profit de la structure politique ou des acteurs directement engagés dans le jeu politique. On peut ainsi parler de politique "par le bas" en refusant de considérer comme « *passifs, objets et non-sujets de leur histoire, les acteurs politiques subordonnés* » (1990 : 37). L'intérêt de cette manière d'appréhender le fait politique et le rapport des individus à leur société est de sortir des hautes sphères de l'État pour pénétrer dans l'imaginaire de la population. Ainsi, plutôt qu'une analyse unidimensionnelle des élites politiques, on place en premier plan la diversité du champ politique. En effet, une telle prise en compte du pouvoir nécessite fatalement de reconnaître que :

---

<sup>90</sup> Ce sont les modalités de cette domination qui font de Cuba un cas particulier dans le monde aujourd'hui et qui seront l'objet d'un examen et d'un éclairage particulier au cours de ce travail.

*La plupart des systèmes sociaux [...] sont traversés de profondes discontinuités culturelles, religieuses, linguistiques. Les dominants et les dominés, mais aussi les dominés entre eux n'évoluent pas nécessairement dans la même « episteme ». Les groupes sociaux dominés se définissent par rapport à d'autres espaces, déterminés par des temporalités autres. (Bayart, 1985 : 350).*

Il est ainsi tentant de chercher par l'étude de ces modes d'expression des sortes de mouvements sociaux en gestation comme on peut le voir dans les travaux de Comi Toulabor sur la dérision politique au Togo sous le régime d'Eyadema, entendue comme une manière « *d'adoucir le verbe officiel de façon à le rendre plus supportable* » (Toulabor, 1990 : 110), ou de Françoise Rigaud (in Fillieule, Bennani Chraïbi, 2003) sur l'effritement de la peur de la répression politique en Irak. Cette dernière ajoute en se référant à Jacques Revel :

*L'observation au ras du sol fait ressortir une très forte propension à politiser le vécu et, du coup, une autre configuration du faible au fort. Les événements quotidiens cessent d'être des objets opaques ou insignifiants dès lors qu'on s'efforce de montrer comment, dans le désordre, les acteurs sociaux inventent un sens dont ils prennent simultanément conscience. (2003 : 197).*

Il faut le préciser s'inspirer de ce type d'approche peut être considéré comme un renversement de la problématique concernant les études sur le pouvoir politique à Cuba, et permet d'avoir une nouvelle grille de lecture avant d'être une recherche formelle sur les formes de contestation. Tout du moins dans le cadre de mon étude, bien que l'un n'excluant pas l'autre, il s'agit plus d'un travail sur les modes d'expression et sur ce qu'ils nous disent que sur les modes de résistance.

Plus concrètement, la contribution de Denis-Constant Martin se proposant de « traquer les OPNI », les Objets Politiques Non Identifiés (2002), est plus qu'enrichissante. Ceux-ci se « situent »<sup>91</sup> dans le champ culturel. La culture « *cet ensemble de relations [qui] ne gîte pas dans des îles, mais se meut sur les ponts qui les font communiquer* » (2002 : 170)<sup>92</sup> peut donc offrir des éléments de compréhension des représentations politiques de la population qui nous intéresse. Dans la mesure où la culture est entendue comme connexions + création, elle offre un terrain d'analyse plus que vaste. Cette dynamique de la culture et sa constante « re-création » semble être ici en contradiction avec le caractère monolithique de la structure politique<sup>93</sup>. Or, il semble évident que le politique fait appel à de fortes dimensions symboliques, rituelles ou affectives (Braud, 1996). Il n'est pas uniquement application et

---

<sup>91</sup> Seule l'observation scientifique et théorisée permet de les figer. Ils sont en réalité mouvants, complexes et en perpétuelles mutations.

<sup>92</sup> Martin cite ici Michel Serres (1975).

<sup>93</sup> Souvent mis en avant dans le cas du pouvoir cubain.



établissement de droits et de devoirs, mais aussi mises en scènes de rapports interindividuels toujours renouvelés. Á ce titre, l'approche des pratiques culturelles, étant donné que ces dernières sont médiatisées par un ensemble de représentations symboliques, semble être une porte d'entrée pertinente pour une compréhension du politique.

*Á la multidimensionnalité du fait politique, seule peut véritablement répondre la plurivalence symbolique qui, elle-même multiplie la poly-expressivité des pratiques culturelle. (Martin, 2002 : 22)<sup>94</sup>.*

Dès lors, si la culture est entendue comme un vaste ensemble de signes et de symboles se muant et se modifiant perpétuellement, il convient d'être prudent dans l'interprétation qui suivra le travail de terrain. En balisant et définissant une catégorie particulière de population que sont les musiciens, je me donnerai les moyens de préciser ce qui vient d'être dit. Le but est donc bel et bien de découvrir « *petit à petit du sens dans des contextes circonscrits* » (Céfaï, 2001) et de mettre à jour des répertoires d'énonciation qui aideront à comprendre plus en profondeur le vécu de ces musiciens ordinaires. C'est ce qui constitue le nœud du problème cubain et de toutes les réflexions sur le pouvoir :

*Les acteurs sociaux ne s'inscrivent pas nécessairement sur le même registre, et le grand problème du dominant est peut-être précisément de trouver des dominés et de les contraindre à demeurer dans un espace social domestique où pourra s'exercer la domination. (Bayart 1985 : 350).*

A partir de cette perspective, on peut s'interroger de fait sur la portée analytique de la prise que les acteurs peuvent avoir sur le processus décisionnel et de là, s'interroger et débattre sur la différence entre tactique et stratégie.

*J'appelle « stratégie » le calcul des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir est isolable d'un « environnement ». Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un propre et donc de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité distincte. La rationalité politique, économique ou scientifique s'est construite sur ce modèle stratégique. [...] J'appelle au contraire « tactique » un calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. Elle ne dispose pas de base où capitaliser ses avantages, préparer ses expansions et assurer une indépendance par rapport aux circonstances. (Certeau, 1990 : XLVI).*

---

<sup>94</sup> Ce type de démarche a été adoptée par l'auteur particulièrement dans le cas de certaines îles de la Caraïbe en penchant sur les fusions musicales et les divisions politiques à Trinidad et Tobago (2002) et en Jamaïque sur le lien entre *Reggae* et politique (1982). Des travaux historiques ont aussi mis en avant les dimensions culturelles dans la compréhension du politique, voir par exemple Jean-François Sirinelli (1998) ou le travail d'Emmanuel Leroy Ladurie (1979) sur le Carnaval de Romans.

On peut considérer que Michel de Certeau, c'est tout au moins le propos de certains de ses critiques, pose la stratégie comme l'apanage des dominants tandis que les individus ordinaires, en position subordonnée se contenteraient, faute de mieux, de tactiques, petits coups assénés sans réelle portée puisqu'en l'absence de lieu propre où la stratégie peut s'exercer, ils ne peuvent avoir de visée et ainsi que peu de conséquence.

Mais c'est peut-être aussi parce que la tactique n'a pas de lieux propres et donc de frontière qu'elle peut s'avérer redoutable, parce qu'elle est imprévisible. De plus, tout en se demandant à quel moment les acteurs « passent au politique » (Bayart, 1985), on peut s'interroger sur le moment où la tactique devient stratégie, ou pour le dire plus simplement, se demander s'il y a un moment où se formule une volonté de subversion ou de contestation d'un ordre économique et social. Il me semble, et je tenterai de le démontrer dans cette thèse, que les pratiques portent en elle-même leur part de subversion. Cela constituera en outre une piste sur la question de la performativité dans la mesure où l'intentionnalité d'art ou l'intentionnalité de contestation pose le problème d'une part de la possibilité pour l'observateur, le sociologue de la saisir, et d'autre part de la manière de lire ce qui ne semble pas identifiable à première vue.

Les Objets Politiques Non Identifiés (Martin), les arts de faire (Certeau), les modes populaires d'action politique (Bayart) seront des outils utiles précisément car ils se situent dans cette frontière analytique entre volonté et intentionnalité de subversion et candeur des actes et pratiques quotidiennes. Ils laissent en outre au chercheur une marge de manœuvre dans une observation appliquée aux activités artistiques, bloquant toute mystification du travail artistique, et le ramenant au contraire « au ras du sol » (Revel, 1989), dans son bain quotidien où il ne peut que cohabiter avec d'autres nécessités et sphères de la vie sociale.

J'ai parlé dans mon tour de piste bibliographique des activités informelles qui ne sont rien d'autre qu'une accumulation de « perruques »<sup>95</sup>, de coups ponctuels, de tactiques qui en creux bloquent toutes formes de rationalisation du pouvoir économique. C'est ainsi une stratégie muette qui se met en place. Il est légitime de se demander dans quelle mesure ces tactiques et les appropriations qu'elles mettent en jeu (de marchandises, d'espaces et surtout de sens) sont elles-mêmes rationalisées et de fait, de voir comment on peut d'un point de vue analytique les appréhender en termes de stratégies.

---

<sup>95</sup> Pour reprendre Michel de Certeau (1990).

J'ajoute enfin que cette posture « par le bas » permet également de ne pas se heurter de front aux questions ouvertement politiques dans un pays si sensible et polarisé sur cette question.

#### 2.1.4. La synthèse du quotidien

Le quotidien représente ici une synthèse de ce que j'ai abordé plus haut dans la mesure où « le jour le jour » se vit et se ressent comme une addition de différentes configurations, d'espaces, de temps et de circonstances. Dans le quotidien pourront par exemple se manifester les rapports et les pratiques symboliques. Synthèse aussi car cette notion n'échappe pas aux débats épistémologiques « traditionnels » inhérents à la discipline sociologique. On retrouve tout le problème de la définition de la marge de manœuvre dont peuvent disposer les individus, et à terme la question de « l'utilité » de se pencher sur le vécu et la subjectivité par exemple avec Henri Lefebvre, pour qui le quotidien peut se définir comme :

*L'ensemble des fonctionnalités qui lient et relient les systèmes en apparence distincts. Ainsi, le quotidien est un produit. Il est stipulé dans la lisibilité des formes, prescrit par les fonctions, inscrit dans les structures. (1972 : 129).*

Ici, cette notion du quotidien est abordée sous le prisme du structuralisme comme une simple manifestation d'un ordre social flou, peu clairement défini et paradoxalement magistral. C'est proche de cette perspective que se situe Pierre Bourdieu avec l'habitus. Cet « ensemble de dispositions acquises, durables et transposables » (1980 : 89) donne aux individus une grille de lecture, qui contribue à reproduire la société. Cet outil conceptuel, bouclé, d'une efficacité redoutable, s'il met bien à jour la finesse de l'installation et de la pérennité de la domination place l'intériorisation du système comme allant de soi. Par le biais de la violence symbolique qui fait que les individus croient agir en toute liberté alors qu'ils ne font que reproduire un certain ordre social, cette posture théorique les place dans une position d'agent, et non plus d'acteur.

En considérant que subordonné n'est pas exactement synonyme de dominé, et que les individus produisent autant qu'ils sont produits, je n'entre pas exactement dans ce type d'analyse. Il n'est pas question cependant d'une approche « romantique » qui isolerait les sujets comme des « grains de sable sur la plage », mais seulement de reconnaître à la vie sociale sa contingence et sa diversité. Si les analyses structurales tendent à mettre en évidence une certaine régularité, une compréhension par le bas imprégnée de quotidienneté va au contraire se pencher sur ce qui ne paraît pas immédiatement explicable, sur l'incertain.

*Le temps accidenté, c'est ce qui se raconte dans le discours effectif de la ville : une fable indéterminée, mieux articulée sur les pratiques métaphoriques et sur les lieux stratifiés que l'empire de l'évidence dans la technologie fonctionnaliste. (Certeau, 1990 : 296).*

Il convient de noter que cette approche se basant sur ce que l'on peut considérer comme microscopique, « futile » pour reprendre les mots de Claude Javeau (1998) ne peut se passer de faire le lien avec des aspects macroscopiques et c'est d'ailleurs dans ce sens qu'elle prend toute son ampleur.

*Le choix de l'individuel n'est pas ici pensé comme contradictoire avec celui du social, il doit en rendre possible une approche différente en suivant le fil d'un destin particulier – celui d'un homme d'un groupe d'hommes – et avec lui la multiplicité des espaces et des temps, l'écheveau de relations dans lesquelles il s'inscrit. (Revel, 1996 : 21).*

Il est, et il sera souvent question dans ce travail de ces notions de multiplicité, de diversité et enfin de complexité définie ici par Edgar Morin.

*Qu'est-ce que la complexité ? Au premier abord, La complexité est un tissu (complexus : ce qui est tissé ensemble) de constituants hétérogènes inséparablement associés : elle pose le paradoxe de l'un et du multiple. Au second abord, la complexité est effectivement le tissu d'évènements, d'actions, interactions, rétroactions, déterminations, aléas qui constituent notre monde phénoménal. Mais alors la complexité se présente avec les traits inquiétants du fouillis, de l'inextricable, du désordre, de l'ambiguïté, de l'incertitude (1990 : 21).*

On peut ajouter pour synthétiser avec Revel (1996 : 30).

*L'expérience la plus élémentaire, celle du groupe restreint, voire de l'individu est la plus éclairante parce qu'elle est la plus complexe et parce qu'elle s'inscrit dans le plus grand nombre de contextes différents.*

Je pose donc que la reconnaissance de cette complexité, si elle est déstabilisante, demeure nécessaire pour accéder à la possibilité de traiter avec le réel tel qu'il est. Une conséquence épistémologique de ce positionnement est la mise en question des connexions causales traditionnelles qui simplifient le rapport de l'activité scientifique à son objet et qui peuvent concrètement annihiler les potentialités qu'offre l'observation sur le terrain. Le chercheur se met donc à l'abri des surprises, des nouvelles « découvertes » ou de nouveaux modes de connaissance :

*Caminante, son tus huellas  
el camino y nada más;  
Caminante, no hay camino,  
se hace camino al andar.*

*Marcheur, ce sont tes traces  
ce chemin, et rien de plus ;  
Marcheur il n'y a pas de chemin,  
le chemin se construit en marchant...*

*Al andar se hace el camino*<sup>96</sup>

*En marchant se dessine le chemin*

La réalité quotidienne apparaît alors comme le lieu de cette complexité paradigmatique. Cette réalité à laquelle doit se confronter la discipline sociologique :

*Est constituée par des microévénements significatifs qui se produisent au niveau de l'être ensemble, tels gestes, discours, passions, modes de vie, vie de groupes unis autour de symboles et de mythes partagés. (Grassi, 2005 : 100.)*

La vie quotidienne n'est ainsi pas seulement « constituée » d'une addition de pratiques routinières comme travailler, manger, dormir. Elle est aussi le lieu de production et reproduction de représentations, façonnées par l'expérience et les interactions que chacun fait du monde qui l'entoure, de par son passé, son entourage, du contexte ou de la conjoncture particulière (historique, politique ou économique). C'est à cet égard que Claude Javeau parle de bricolage du social. La constitution d'une grille de lecture qu'un individu se fait de sa société et qui lui permet d'y vivre est le fruit d'une incessante actualisation et de va-et-vient. Ni rationnelle, ni illogique, cette « construction de soi » prend sa source dans ce « degré zéro du social » (Javeau, 2003).

Ce parti-pris peut paraître audacieux au regard du sujet d'étude de ce travail à savoir les modes d'expression par le travail et « les manières de faire avec » qui y sont accolées, chez une catégorie de population évoluant dans une société dominée. C'est effectivement un parti-pris qui, parce qu'il peut être contestable comme toute identification à un cadre théorique, ne sera jamais utilisé de manière dogmatique. Il s'agit en réalité pour moi d'éléments qui constituent en premier lieu des inspirations et des pistes de questionnements. Ces pistes, que l'on peut raisonnablement considérer comme minoritaires dans la « cubanologie », n'excluent ou ne dénigrent en aucun cas les études plus formelles sur les institutions. Elles viennent au contraire s'y ajouter et peut-être modestement les compléter.

### 2.1.5. Le monde du travail musical

Le monde de la musique est pour moi un bon point de départ pour éclaircir les changements dans le monde du travail dans son ensemble et l'évolution sociale et politique du modèle cubain. On peut ainsi dire avec Pierre-Michel Menger :

*L'analyse du monde du travail artistique nous paraît constituer un bon guide pour identifier les séductions et les écueils de l'enrichissement du travail en*

---

<sup>96</sup> Antonio Machado, *Proverbios y cantares*, XXIX, 1917.

*autonomie, en responsabilité, en créativité, et de l'exposition vivement inégalitaire aux risques collectifs. (Menger, 2002 : 90).*

Je voudrais dire ici quels sont les travaux sur cette question que ce travail mobilise. Je précise tout d'abord que les pratiques musicales à Cuba n'ont pas été l'objet d'une attention profonde, explicite ou systématique, c'est donc un champ qui reste inexploité. Par ailleurs, ces travaux de référence ne seront évidemment pas un calque posé sur la carte musicale cubaine mais un point de départ plus inspirateur que systématique sur ce sujet. Ce sont des outils me permettant de sortir des recherches sur la musique à Cuba restreintes aux cadres balisés par l'esthétique, l'expression du patrimoine culturel cubain et l'examen de ses formes (Diaz Ayala, 1981 ; Orovio, 1998) ou de la musicologie (De la Vega, 2001 ; Roy, 1998)<sup>97</sup>.

Dans la mesure où les musiciens n'évoluent pas seuls et se doivent d'entrer dans un ensemble de relations sociales et économiques avec d'autres acteurs internes ou externes à leur catégorie socioprofessionnelle, et, puisque la visée de ce travail se revendique comme compréhensive et par le bas, la sociologie interactionniste, comme le note Menger en parlant des artistes, représente une base viable de travail théorique.

*Contrairement à ce qu'exigent les modèles déterministes, les analyses interactionnistes de cette catégorie ne spécifient pas l'identité sociale des acteurs autrement que par la nature de leur engagement dans des jeux d'interaction stratégique, des situations de travail, des réseaux de travail interindividuels et des activités collectives. (2009 : 47).*

C'est par l'observation de l'échange originel, des face-à-face et des mises en scène, rôles assumés, interprétés ou simulés des acteurs en présence, leur façon de se situer dans cet échange que tout commence. L'interactionnisme engage de plus l'étude d'une société non pas comme une entité stable et totale mais plutôt comme un agencement protéiforme soumis à de perpétuelles actualisations, réappropriations et ajustements.

Howard Becker, avant de systématiser son analyse dans *Les mondes de l'art*, pose dans *Outsiders* un certain nombre d'observations qui m'ont semblé particulièrement intéressantes et pertinentes pour une compréhension du vécu musical à Cuba<sup>98</sup>. Reprenant à son compte la définition de carrière proposée par Hughes, il appréhende tout d'abord le parcours des musiciens de jazz en termes de carrière qu'il formule de manière très simple et ouverte en y intégrant fortement les dimensions subjectives.

---

<sup>97</sup> Il y a bien sûr des exceptions que je ne manquerai pas de citer et mobiliser.

<sup>98</sup> Tout comme on comprendra que « j'aime » plus particulièrement certains artistes que je vais citer (sans que cela ne présage évidemment un jugement de valeur ou des surreprésentations nuisibles à l'analyse sociologique dont il est question), on verra aussi que je porte sur le travail de Becker un regard très admiratif et respectueux.

*Dans sa dimension objective, une carrière se compose d'une série de statuts et d'emplois clairement définis, de suite typique de positions, de réalisations, de responsabilités et même d'aventures. Dans sa dimension subjective, une carrière est faite de changements dans la perspective selon laquelle une personne perçoit son existence comme une totalité et interprète les significations de ses diverses caractéristiques et actions et ainsi que tout ce qui lui arrive. (Hughes in Becker, 1985 : 126).*

La carrière chez Becker est ainsi entendue comme un ensemble d'intégrations normatives effectuées par les acteurs, incluant leur réflexivité et une forte dimension stratégique. En parlant des musiciens de jazz, Becker insiste dans un premier temps sur les relations de ces derniers avec les « non musiciens », les « non initiés », en particulier leur public, leur employeur et leur entourage familial. Ces derniers doivent donc négocier leur rapport à ces derniers de façon à préserver à la fois un rapport pur à leur pratique et la possibilité d'en vivre. C'est donc, pour les musiciens de jazz, une vie sous de vives tensions subjectives que décrit Becker dans *Outsiders*. Il part ainsi des représentations de ces musiciens et du regard qu'ils portent sur leurs propres pratiques pour comprendre à terme la structuration du monde musical.

Cette structuration devient plus explicite dans *Les mondes de l'art* où il aborde la pratique artistique non pas sous le prisme d'une pratique désintéressé et gratuite, mais d'une valorisation de la dimension sociale de la production de l'art. Le travail de Becker, en cohérence avec sa visée interactionniste, met en avant une compréhension de l'art qui prend comme point de départ, non pas l'œuvre produite, ni une valeur artistique en terme de marché, mais l'ensemble des acteurs et activités collectives qui participent à la création de l'œuvre. Il démontre comment une œuvre n'est pas *seulement* le produit d'un travail génial et singulier d'un artiste isolé, mais le résultat d'une chaîne de coopération horizontale, composée de différents acteurs assumant les tâches divisées et réparties, qui permettent à terme de faire vivre, voir et vendre le travail de l'artiste. Par activité collective, il entend la mise en coopération d'un ensemble d'acteurs qui par leur participation (parfois et même le plus souvent en marge de la sphère directement créative) contribuent à faire vivre une œuvre donnée. Elle devient ainsi le résultat d'un travail collectif de mise en idée, de création, de représentation, résultat d'une chaîne de coopération horizontale sans laquelle la production de l'artiste (qui bien qu'y possédant une position centrale) ne peut exister.

Evidemment, il l'a abordé dans *Outsiders* et approfondi dans *Les mondes de l'art*, le musicien chez Becker doit faire preuve d'une grande habileté relationnelle et d'une forte propension sociale pour vivre de son art. Il s'agit pour lui de s'intégrer dans un certain nombre de « côteries », de réseaux de coopération et d'entraide musicale pour donner à voir

ou à entendre son travail. Le bon musicien est donc ici en possession bien sûr de compétences techniques qui lui permettent d'être jugé capable d'assumer telle ou telle tâche, mais aussi de compétences sociales et relationnelles, puisque ce sont les réseaux auxquels il appartient qui vont lui permettre de déployer ses compétences techniques. Becker va plus loin dans la l'analyse de ces « côteries » qu'il décrit et intègre de manière plus large dans la constellation d'acteurs qui interviennent dans le processus de mise au jour du travail artistique « pur ». Il s'agit du musicien lui-même, mais aussi du luthier, du producteur, du représentant, des gérants des établissements dans lesquels ces derniers se produisent, de l'arrangeur, du critique, du promoteur : de tous les travailleurs qui interviennent en amont et en aval du travail du créateur. De fait, on peut appréhender le travail musical comme un travail divisé qui à première vue ne diffère pas fondamentalement des autres secteurs productifs.

Chacun de ses acteurs tire un ensemble de profits symboliques et concrets qui participent à la continuité de leur carrière. À cet égard, Becker (2006 : 35) prend pour exemple de cette division du travail horizontale le générique d'un film (Ouragan) et donne à voir cette profusion d'intervenants et collaborateurs : metteur en scène, scénaristes, photographes, décorateurs, monteurs, tous doublés d'assistants qui possèdent eux-mêmes chacun leurs assistants, etc.

C'est ainsi à partir de cette conception du travail musical comme chaîne de coopération musicale, qui dans le contexte cubain aura des formes tout à fait singulières, contingentes (en fonction des conjonctures socio-historiques mais aussi des choix opérés par les musiciens interrogés) que j'analyserai le métier de musiciens ordinaires à Cuba aujourd'hui.

On se situe donc à mille lieux d'un regard kantien sur la production artistique mettant en avant le beau, l'intention esthétique et une forme d'inutilité puisque c'est un aspect très instrumental, une pragmatique de la pratique et de la relation, leur capacité à faire vivre leur production qui conditionne le maintien de ces musiciens dans le monde de la pratique à plein temps. Cela ne va pas sans interroger la distinction traditionnelle entre labeur et œuvre, entre travail instrumental et expression de soi.

#### 2.1.6. Le principe de fermentation du CapiSol

Cuba se situe dans un système transitoire et le monde des musiciens n'échappe en aucun cas à cette situation. Ils passent eux aussi d'un mode d'organisation politique, économique et sociale à un autre, ou plutôt vivent la cohabitation de deux systèmes de normes et de valeurs que l'on peut mettre sous l'étiquette du CapiSol : forme hybride, mélange ici de capitalisme et



de socialisme. De fait, interroger les évolutions professionnelles de cette catégorie et les représentations et pratiques quotidiennes qui en résultent permet non seulement de comprendre les dynamiques plus générales de changement d'une société, mais en creux, grâce aux spécificités du travail artistique (articulation d'une forme de gratuité et de don de soi avec la nécessité d'en vivre, relation de la création avec le pouvoir, nécessité des artistes d'être encadrés en raison de l'incertitude structurelle de leur pratique), en saisir des subtilités que les musiciens sont les plus à même de donner à voir.

*Au fond, ne nous demandons pas si les arts sont en dedans ou en dehors du système, mais regardons si les arts obéissent à un certain nombre de principes d'évolution qui valent aussi pour d'autres mondes professionnels. Puis interrogeons-nous pour savoir si ces principes-là n'ont pas des caractéristiques très particulières qui peuvent nous enseigner autre chose par ailleurs. (Menger, entretien AAR, 2003)<sup>99</sup>.*

Ainsi, si le travail des musiciens présente de nombreux aspects en commun avec les autres catégories socio-professionnelles, il porte aussi en lui une forme d'exemplarité. Menger la note tout d'abord dans l'analyse de Marx pour lequel le travail artistique et expressif constituerait le modèle à atteindre dans une société non aliénée. Il caractériserait l'utopie de la réalisation de soi, qui se perdrait au moment où le travail devient divisé, et donc aliéné, soumis à la concurrence, etc. On voit donc ici que le travail artistique amène à projeter en lui des espoirs que l'on sait difficilement réalisables dans le monde de la production de biens et de services, dans la sphère non créative.

Le chercheur se pose ensuite la question du travail musical comme reflet des exigences capitalistes de mode de production, un « principe de fermentation » de ce modèle qui présenterait un caractère « avant-coureur » sur l'évolution du travail qui l'amène à affirmer que :

*C'est dans les paradoxes du travail artistique que se révèlent quelques-unes des mutations les plus significatives du travail et des systèmes d'emploi modernes : fort degré d'engagement dans l'activité, autonomie élevée dans le travail, flexibilité acceptée voire revendiquée, arbitrages risqués entre gains matériels et gratifications souvent non monétaires, exploitation stratégique des manifestations inégalitaires du talent. (2002 : 8).*

Les mondes des arts seraient donc selon Menger un bon terreau pour aborder les modifications du monde du travail et l'implantation progressive du capitalisme dans l'économie et la société, tout particulièrement quand on le met en relation avec les notions

---

<sup>99</sup> Recueilli sur le site des Archives Audiovisuelles de la Recherche, en ligne [http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/\\_video.asp?id=124&ress=484&video=82350&format=68](http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/_video.asp?id=124&ress=484&video=82350&format=68)

d'innovation et de concurrence. Bien que cette thèse ait été élaborée dans un contexte où la question du marché ne se pose plus en termes de possibilité, mais de fatale évidence, et puisque les Cubains eux-mêmes utilisent ce terme de CapiSol, il n'est pas impertinent d'interroger ce postulat à la lumière de l'expérience cubaine. Le marché de la musique peut-il ainsi devenir une sorte de champ d'investigation des pratiques économiques émergentes à Cuba ? Cette exemplarité résistera-t-elle au contexte cubain, et si tel est le cas, qu'est-ce que cela peut nous dire sur à l'évolution plus générale du modèle socio-économique de l'Île.

## **2.2. Des acteurs en situation : les musiciens ordinaires**

Cette thèse s'affirme comme qualitative. En effet, j'ai abordé mon objet d'étude de manière assez large et construit mes questionnements de sorte qu'ils soient ouverts à toutes les possibilités du travail de terrain gardant à l'esprit que :

*La conceptualisation de l'objet est toujours, en partie, une affaire de terrain, d'examen in situ du matériau empirique (Paillé, 2004 : 195).*

La recension bibliographique a permis de constater que la société cubaine est en profonde mutation depuis la chute du modèle soviétique. Des réformes ont été adoptées dans l'urgence pour éviter que le pays ne sombre dans le chaos social et économique. Ces dernières avaient pour but d'adapter la structure politique et sociale socialiste au contexte international et d'en permettre ainsi le maintien. Cette politique, qui se poursuit aujourd'hui, porte en elle de nombreux paradoxes dont celui de sauver les acquis sociaux de la révolution cubaine par des réformes libéralisantes qui peuvent paradoxalement les éroder.

De là, les répercussions politiques et sociales sont latentes et je prends le parti d'en examiner les « traces », d'en comprendre les enjeux à partir d'une lecture des pratiques quotidiennes et des manières de faire leur métier des musiciens que je qualifie d'ordinaires. Comment, en résumé, au travers des modifications de leur statut, de leur répertoire (identitaire tout autant que musical), de leurs modes d'action, ces derniers « se situent » face aux tensions qui ont émergées ou été remises au jour par la crise de la période spéciale et de quelles manières<sup>100</sup> donnent-ils un sens à leurs pratiques et en creux au modèle politique et référents normatifs censés les cadrer et baliser leurs jeux ?

Par « se situer », il n'est pas question de choisir un camp idéologique ou normatif. Je voudrais plutôt voir comment ces individus « mettent de l'ordre » et donnent une cohérence au

---

<sup>100</sup> Que j'énonce ici d'emblée comme inventives et à de nombreux égards désinvoltes.

monde qui les entoure. Aussi, « se situer » est une action, une prise en compte de son environnement et une dynamique opérée par les sujets. Les études sur le politique mettent souvent en avant la manière dont un État « situe » la population qu'il représente, comment il impose son pouvoir et son exercice et maintient de fait son monopole idéologique. Il s'agit donc de renverser quelque peu cette manière d'appréhender le pouvoir en se penchant sur la façon dont les individus, appelés ici acteurs, s'approprient (ou non) et actualisent les valeurs circulant dans leur propre société.

Il sera ainsi possible de voir au travers des musiciens ordinaires comment on vit en CapiSol et de quelle façon le rapport au pouvoir se construit et se déconstruit, et à terme de donner des pistes de réflexion sur le changement politique et la façon dont il s'effectue. Je décrirai et mettrai donc en perspective ces tensions très fortes qui traversent la société cubaine après avoir défini ce que j'entends par cette ordinarité des musiciens.

Quel est donc ce caractère « ordinaire » ? Ce qualificatif me suit depuis le début de mon intérêt pour la plus grande île de la Caraïbe. Puisque les hautes sphères du pouvoir sont de toute façon inabordables pour un chercheur étranger et comme il m'a toujours semblé que l'on ne peut saisir les subtilités des conditions d'un changement ou d'une évolution politique que « par le bas », je me suis intéressé aux gens sans renommée particulière, vivant dans les conditions les plus normales et générales (d'ailleurs souvent précaires à Cuba), des « gens comme tout le monde ». Bien que les musiciens soient une catégorie particulière, j'y reviendrai, je n'ai jamais trouvé de raisons pour m'éloigner de cette « banalité ».

De plus, outre Michel de Certeau, je dois beaucoup dans la formulation de mon sujet d'étude au travail de Marc Perrenoud qui s'attache à comprendre les manières de « faire le métier » des « musicos », musiciens inscrits dans les circuits anonymes de productions locales et régionales en France.

*Ils sont des milliers d'individus à « ne faire que ça » et à essayer d'en vivre, arpentant les bars, les bals, les clubs, les festivals ou les cocktails, peuplant les degrés inférieurs de la pyramide professionnelle (Perrenoud, 2006).*

Il s'agit ainsi à Cuba d'individus qui dédient ou qui désirent dédier l'intégralité de leur temps à la pratique musicale et qui essaient donc d'en vivre bon an mal an. Hétérogènes dans leurs âges et dans les styles de musique qu'ils composent ou interprètent, ils ont néanmoins en commun leur inscription directe ou en continuité des musiques populaires et traditionnelles<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Que sont le *son*, la *guaracha*, le *bolero*...

cubaines. Ils ne sont pas des « stars » de la musique dans leur pays, mais de simples travailleurs de la musique qui font vivre la culture cubaine au quotidien, et qui ont en commun l'expérience de la pratique musicale en tant que professionnels dans La Havane « post-période spéciale » (du début des années 90 à nos jours). Selon le ministère cubain de la culture, ils sont 14000 à exercer légalement dans l'île.

Je tiens à préciser qu'à la différence des « musicos » de Perrenoud, ce qualificatif « d'ordinaire » n'est pas endogène dans mon étude. Les musiciens ne se désignent pas eux-mêmes par ce terme mais la plupart du temps et le plus simplement comme « músico » ou « trabajador de la música o de la cultura » (travailleur de la musique ou de la culture). Ce mot « ordinaire » doit par ailleurs être ici vidé de toute connotation négative de l'*ordinario* hispanique qui met en avant le caractère commun, grossier, vulgaire qui explique que les musiciens n'utilisent jamais ce mot.

L'acteur central de mon travail est donc le musicien ordinaire qui construit sa carrière au jour le jour. Perrenoud parle à cet égard de « faire le métier ».

*Faire le métier c'est avant tout de chercher à tourner le plus possible et c'est donc se fabriquer une identité au travail en intégrant toute l'ambiguïté qui résulte du passage d'un dispositif à un autre, d'une figure du musicien à une autre (entertainer, exécutant anonyme, artiste singulier). On exerce son activité de musicien, mais dans des circonstances si diverses que celles-ci se trouvent démultipliées renvoyant à des registres d'actions [Boltanski, Thévenot, 1991], totalement différents. (Perrenoud, 2009 : 87).*

Il s'agit des manières pour les musiciens de trouver des activités et de se produire sur scène, de parvenir à vivre de leur activité s'inscrivant avant tout dans une pluralité de structures et de lieux. Cette expression renvoie ainsi à une constellation de pratiques et de types de représentations. Elle se réfère au jeu en public mais aussi aux moyens et manœuvres mobilisés pour parvenir à se produire sur scène, comme la petite promotion et le démarchage. Le métier comprend aussi les répétitions et les enregistrements en studio et, dans le meilleur des cas, les passages à la radio, etc. Ce qu'il faut retenir de cette expression, c'est surtout la mise en valeur de l'existence, derrière les paillettes et les trompettes de la renommée, d'une écrasante majorité d'artistes qui en sous-marins et de manière anonyme sont les poumons de la pratique artistique, qui donnent vie à ce milieu.

La définition proposée par Perrenoud prend une signification particulière appliquée au contexte cubain quand il parle de « circonstances démultipliées et diverses ». En effet, la période transitoire que connaît Cuba depuis plus de 20 ans ne rend-elle pas encore plus aigüe cette diversité des circonstances et des registres d'actions ? L'observation des musiciens en situation donnera des éléments de réponse assez marqués dans le sens de cette diversité. Il

restera donc à voir comment les musiciens s'en accommodent et tentent d'en tirer profit au bénéfice de leur carrière et si la question très marquée chez les *musicos* de Perrenoud de la pluriactivité (consistant à sortir de la sphère directement créative leur permettant de vivre et de financer leur vie d'artiste) se pose de la même manière dans le contexte cubain. C'est ainsi en creux la politique culturelle de l'État et l'attention portée par ce dernier à ses artistes, sa posture publique face à l'art et ses représentants, qui pourront être l'objet d'une attention particulière.

J'utilise de manière récurrente ce qualificatif « d'ordinaire » en me référant de même à la « connaissance ordinaire » de l'ethnométhodologie. Il est question de comprendre et de voir selon quelle grille de lecture les acteurs lisent leur situation au travail, celle de leur pays, en décryptent les formes politiques. Quand on sait que Garfinkel, élève de Parsons, a utilisé cette notion de « connaissance ordinaire » pour comprendre dans un premier temps la stabilité du système social, elle devient un instrument analytique très intéressant dans le cas de Cuba. Elle permet de déceler les régularités de la structure sociale et politique tout autant que d'approcher ses errements et ses subversions.

C'est sur cette connaissance plutôt que sur le dévoilement de puissances, lois ou normes abstraites qui préexisteraient aux individus qu'il semble le plus judicieux de se baser. Une société serait donc un accomplissement pragmatique des interactions relevant de ces connaissances ordinaires et de la mise en opération des grilles de lectures qu'elles sous-tendent. En abordant la question des conversions et reconversions vers le monde de la musique, ce sont aussi ces grilles que j'entends donner à voir.

Dans un ordre plus sémantique, on peut aussi remarquer que l'ordinaire entendu dans le sens d'une normalité, d'une indifférenciation, est inscrit dans la politique culturelle révolutionnaire, particulièrement avant l'avènement de la période spéciale. Le pouvoir en effet demeurerait assez rétif à l'idée de voir la catégorie des artistes constituer une caste supérieure tant au niveau symbolique que dans ses conditions de travail et son niveau de vie. Toutes les régulations des années 60 et 70 (que je décrirai par la suite) sont allées dans le sens d'une mise en conformité de ce milieu avec le reste de la société, les amenant à être considéré comme des travailleurs « normaux », comme les autres, loin d'être exceptionnels. De là, il sera possible de donner plus d'épaisseur à cette notion, en observant qu'elle fait partie d'une stratégie politique et sociale du gouvernement révolutionnaire, puis en constatant de quelle manière elle a été et est encore l'objet de conflits latents pour sa redéfinition, particulièrement depuis l'avènement de la crise.

Les musiciens ordinaires de par la forme de leurs activités, leurs rapports aux institutions censées les représenter, leur proximité vis-à-vis du secteur du tourisme et de la devise, leurs manières de se faire connaître et de prospecter pour trouver du travail, mais aussi par rapport aux dimensions créatives de leur pratique, se situent au cœur d'un certain nombre de tensions mises à jour à la suite de cette crise, au centre du décloisonnement de l'expérience cubaine. La pratique de ces musiciens, leur manière de dire et de « faire le métier », leur discours autour de l'authenticité, de leur légitimité fait d'eux une catégorie rare qui éclaire de façon nouvelle le lien entre pratique artistique et politique, mais aussi les modes de transition des régimes autoritaires.

La notion de créativité entendue comme la capacité à formuler et mettre en action des idées, pratiques et concepts nouveaux met l'imagination au service de la production de l'original, de l'inexpérimenté. Je me demande ainsi dans quelle mesure ces musiciens concilient leur rapport à la création et la liberté avec la nécessité de vivre de leur travail. En outre, on peut examiner la création dans son rapport avec la question de mise en conformité. Je verrai, dans quelle mesure leur travail et leur façon de créer s'entrechoquent avec une demande culturelle qui varie en fonction des conjonctures politiques et sociales (demande émanant du pouvoir révolutionnaire ou plus récemment du tourisme).

De là, il est nécessaire de voir de quelle façon et selon quelles modalités ces travailleurs s'accommodent de ces contextes sociopolitiques et surtout comment ils en jouent, non seulement pour survivre, mais aussi pour légitimer leur condition de créateurs et d'artistes.

Autrement dit, on peut considérer que la manière de faire le métier des musiciens ordinaires et leur utilisation concrète de leurs instruments dans ce contexte particulier :

*S'inscrivent dans des processus de subjectivation qui, à tout le moins constituent le socle des rapports politiques. Si tel est le cas, l'analyse du politologue et de l'anthropologue doit prendre en compte le sujet, ses conduites sensorielles, ses inventaires de cultures matérielles incorporées, ses goûts, dégoûts, passions. (Warnier in Warnier et Bayart, 2004 : 7)<sup>102</sup>.*

Je vais donc aborder les cadres de l'expérience révolutionnaire cubaine à la lumière de ces conduites sensorielles et de leurs interrelations, comprendre en somme les éléments qui

---

<sup>102</sup> Dans mon travail, l'objet de l'inscription dans les processus de subjectivation sont les pratiques musicales des musiciens ordinaires. Warnier dans l'introduction à l'ouvrage qu'il a codirigé présentait d'autres terrains et objets susceptibles d'éclairer les rapports au politique tels que les caisses, les scanners et présentoirs d'un point de vente de journaux, les équipements dans les camps angolais contrôlés par l'Unita, la bière en Afrique, les conduites d'ascétismes et de soin du vêtement dans la recherche du pouvoir en Indonésie, autant d'aspects qui peuvent potentiellement dire des choses et participer à la compréhension du politique.

vont faire l'objet de cet inventaire qui mène selon moi à un bricolage (entre des éléments émergents et des éléments en décomposition).

Outre Claude Javeau (2001) qui postule que c'est par le résultat d'une succession de bricolages identitaires que s'institue, se reproduit ou évolue une société, mon intérêt pour cette notion de bricolage, cet assemblage contraint et parfois incertain d'éléments visant à terme à une fonctionnalité propre et nouvelle a pour point de départ la lecture d'un ouvrage intitulé « Objets réinventés, la création populaire à Cuba » (De Bozi, Oroza, 2002). Il montre comment, au pire de la période spéciale, la création populaire, l'assemblage d'objets, le bricolage a pris une importance toute particulière. Un plateau métallique devient une antenne que l'on pose sur son toit, une base de téléphone américain sert de socle pour un ventilateur russe, deux épingles à linge et une allumette se transforment en un impitoyable pistolet pour les enfants... Ces assemblages, la plupart du temps effectués dans un but pratique et spontané se sont massifiés et sont devenus des objets d'usage commun et normalisés. Ils paraissent mettre en image et symboliser une partie de la vie de leurs modestes concepteurs : la capacité de chacun à mobiliser sa mémoire et ses ressources, à bricoler et se constituer un sens propre et nouveau pour répondre et s'adapter à des situations ou contextes qui en semblent dénués.

L'analyse des modalités du bricolage effectué par les musiciens ordinaires évoluant dans la capitale peuvent ainsi permettre de décrypter les formes du changement dans ce pays et interroger en outre la création d'un double point de vue. Tout d'abord, il est bien question d'une activité présentant et visant à promouvoir une œuvre fruit d'une création. Mais ensuite, la créativité peut s'entendre à une autre échelle. Dans la mesure où il s'agit bien de manier, pour parvenir à faire leur métier et vivre, des éléments en recomposition et en décomposition, de les articuler et leur conférer un sens propre, de recréer donc les cadres de leurs pratiques, la créativité sort ici de sa signification purement artistique.

Ce bricolage porte ainsi en lui des éléments analytiques concernant la créativité, entendue ici comme une recreation de soi-même et interroge les évolutions de l'être révolutionnaire dans ses composantes les plus anodines. On peut donc voir se déployer un « nouvel homme nouveau », avatar du vécu « post-période spéciale ».

## 2.3. Le jour le jour sous tension

Le quotidien est la conjonction et la « cristallisation » des éléments fondant la problématique qui anime cette thèse : des *individus* issus de et vivant dans un *temps* particulier (la post-période spéciale), intégrés à un *espace* concret (La Havane). Je l'ai précédemment indiqué, on peut considérer la quotidienneté comme une addition et une articulation de « relations » qu'il convient de gérer : relations à la temporalité, à l'espace et surtout aux autres.

Le quotidien cubain est traversé de façon plus ou moins latente par un certain nombre de *tensions* que les individus sont conduits à prendre en compte et gérer pour parvenir à donner un sens au monde qui les entoure et de fait être capables de s'y mouvoir et survivre.

La catégorie des musiciens ordinaires se situe effectivement au centre de ces tensions sans cependant qu'elles lui soient exclusives. La population cubaine plus généralement doit « faire avec » ces éléments et références identitaires diverses, elle doit en jouer et les traiter tous les jours. Cela place donc ce travail dans une perspective de compréhension plus large qui ramène à ma question de départ : comment est aujourd'hui géré et vécu le CapiSol, selon quelles modalités évolue-t-on au quotidien dans une société en transition ?

Plutôt que contradiction, je préfère utiliser le terme de tension dans la mesure où plus qu'une opposition de valeurs, de modes de vie et de « mondes », il est question de superpositions. Cohabitent en effet des éléments identitaires qui, à première vue, paraissent s'opposer ou tout au moins s'entrechoquer.

*La confrontation quotidienne des individus aux sollicitations toujours plus complexes qui émanent de la vie sociale rend plus aiguë la construction d'univers de significations -ou de systèmes de caractérisations- qui donnent un sens à leur environnement (Telles, 1999 : 229).*

Mis sous tension, ces éléments sont l'objet d'une prise en compte et d'*usages* de la part de la population qui met en exergue des dimensions stratégiques faites de négociations et d'articulations dans le but non seulement de se situer et de trouver un sens à la vie, mais aussi d'avancer et de s'y faire une place.

Ces tensions sont nées ou ont été remises à jour à la suite des changements intervenus dans les années 90, et vont donc permettre d'articuler ma réflexion autour du politique et de ces changements. Leur prise en compte et la manière pour les acteurs de les traiter, de s'en émanciper ou de les nier constituent le cœur du jour le jour cubain.

### 2.3.1. Le temps et ses incarnations



Le rapport au temps constitue un premier point de tension tant les éléments qui s'y rapportent sont divers et paradoxaux. Le travail de mise en ordre que doit effectuer au quotidien la population ne peut donc être que complexe et ardu.

### **L'exaltation du sentiment national par le passé**

Face à sa lente insertion dans un modèle de marché non étatique, à la politique agressive des États-Unis et aux difficultés matérielles de la population, pour préserver la légitimité de son modèle alternatif et de ses acquis sociaux, le pouvoir cubain tend à s'appuyer sur sa légitimité historique et sur des valeurs mettant en avant la souveraineté nationale et l'indépendance.

On peut alors se demander comment ces facteurs font sens auprès d'une population dont 70% est née après « le triomphe de la Révolution » (Geoffray in Dabène, 2008), et comment elle interroge ou met en question le devenir de l'identité révolutionnaire. Quelle prise peut avoir ce discours (et l'idéologie qui le sous-tend) auprès d'une population dont une partie non négligeable n'a connu que les années les plus noires de son histoire et de son économie ?

Cette question de la légitimité historique entraîne le premier problème de la gestion de la *tension entre le passé et le présent*. En effet, non pas que la lutte contre l'impérialisme et pour le maintien d'une certaine souveraineté soit dépassée (loin de là), mais cette exaltation du sentiment national met en œuvre toute une liturgie faisant appel à des références passées. Il est souvent question par exemple de la lutte des *Mambis*, du rôle de José Martí<sup>103</sup>, du rejet du régime de Batista, qui ont de plus en plus de mal à faire sens dans un contexte économique difficile.

Assez curieusement, on peut lire les potentielles impasses de cette stratégie d'exaltation du sentiment national dans une forme d'acte manqué manifeste sur les billets de banque. La monnaie nationale que les Cubains considèrent comme leur monnaie, qui rémunère la majorité des salaires dans l'Île représente le portrait des figures historiques de la Révolution. De l'autre côté, les *chavitos*, c'est-à-dire les pesos convertibles (CUC), monnaie forte qui s'est substituée au dollar faisant l'objet de tous les désirs représentent ces mêmes personnages sur chaque billet<sup>104</sup>, mais il ne s'agit plus de visages, mais de la représentation de statues et sculptures qui leur sont dédiées dans divers endroits de l'Île. On retrouve sur le billet de 1

---

<sup>103</sup> Porteur du « récit fondateur » de l'identité politique cubaine (voir à ce sujet Grenier, 2009).

<sup>104</sup> Le billet de 1 peso cubain et de 1 CUC représentent tous les deux José Martí, celui de 3 pesos cubains et de 3 CUC Ernesto Guevara, etc.

CUC la représentation de la statue de José Martí en bas du mémorial qui porte son nom, place de la Révolution dans la capitale ; sur celui de 3 CUC, le monument du *Che* à Villa Clara ; de 5 CUC, la statue d'Antonio Maceo, héros des guerres d'indépendance cubaines, présente sur le front de mer havanais ; sur celui de 20 CUC, le monument dédié à Camilo Cienfuegos à Yaguajay, etc. Les propres billets de banque mettent en scène, de manière très involontaire, le fait que les icônes nationales tout en demeurant sur leur piédestaux de béton, tendent à se figer, à ne plus se mouvoir et animer l'imaginaire révolutionnaire.

Les références au passé sont constantes, elles quadrillent le discours des médias de masse et investissent fortement l'espace public comme peuvent en témoigner les *consignas*<sup>105</sup> : « *Mas fuerte que nunca, socialismo* », « *Por la patria en 26* », « *Tenemos y tendremos socialismo* » « *Aqui es siempre el 26* ». Non seulement la réalité met directement en cause un telle liturgie, mais cette dernière inscrit dans une logique ritualiste l'âme révolutionnaire troublant ainsi les perspectives pour le pouvoir de construction d'un projet politique et social collectif futur.

Il en est de même pour ce qui concerne les possibilités de formulation de projets personnels pour les individus qui vivent ces rappels à l'ordre temporel révolutionnaire. Cette question est par ailleurs plus vive chez la plus jeune génération qui n'a connu du pays que ces années les plus sombres. De manière assez surprenante, force est de constater que l'Utopie, nécessaire à tout projet politique en ce qu'elle représente et matérialise une espérance et donc une projection vers l'avenir se retrouve non seulement monopolisée par le pouvoir politique mais surtout bloquée dans le passé.

*La Habana está poblada de consignas,  
Que me recuerdan algo del ayer,  
Cuando la gente daba  
su sonrisa de amanecer*<sup>106</sup>

*La Havane est peuplée de consignes,  
qui me rappellent un peu le passé  
quand les gens donnaient  
leurs sourires lumineux.*

Comme le note par ailleurs le *trovador* Pedro Luis Ferrer, ce passé et ces consignes<sup>107</sup> puisqu'elles sont belles et renvoient à un temps généralement considéré comme glorieux et, dans ses dimensions quotidiennes, plus agréable et doux, provoquent plus de nostalgie qu'elles ne génèrent de légitimité.

---

<sup>105</sup> Slogans et images officiels peints dans la rue et présents dans chaque quartier de la ville.

<sup>106</sup> Pedro Luis Ferrer, *La Habana está poblada de consignas*.

<sup>107</sup> Cf annexes p27 et 28.

## Les objets du passé et la nostalgie des petites choses

« Avec la période spéciale on a appris que l'on devait prendre soin de ce qu'on possède » me disait ce vieil homme lors de mon premier voyage dans l'Île. Il est en effet incroyable de remarquer la manière dont les Havanais prennent soin de tout ce qui concerne leur sphère privée et ne se résignent à jeter un objet qu'après de mures réflexions. Dans une situation où la pénurie passée a laissé de fortes marques et inquiétudes, on garde tout ce qui peut éventuellement servir, être bricolé, assemblé ou recyclé. Collé au mur, le calendrier de 1998, même s'il a perdu sa fonctionnalité première peut encore décorer l'intérieur, tout comme les vieux posters touristiques. Le vieux frigo russe ne refroidit plus depuis une décennie, mais peut encore servir de réserve pour la nourriture. De nombreux objets sont utilisés en dehors de leur usage prévu et beaucoup d'autres attendent dans un coin une seconde vie, comme ce carton rempli de pièces détachées de divers appareils ménagers (ventilateur et moteur de frigo russe, circuit de télécommande). C'est ainsi dans beaucoup de cas avec de l'ancien et du vétuste que les Cubains créent du neuf, un sens nouveau propre à chacun en fonction de ses besoins.

L'influence soviétique fut extrêmement importante, donnant lieu à une réelle dépendance du pays à l'égard ces subsides « fraternels ». Mais elle ne se manifestait bien entendu pas seulement dans les hautes sphères politiques, économiques et militaires. Les traces de cette présence protectrice donnent aussi symboliquement à voir cette relation complexée aux temps passés dans le marquage que posent ses objets, produits dérivés, ses représentations.

*No me volveré  
a emocionar con « Siberiada » [...]  
No podrá disfrutar de aquellas olimpiadas  
con los soviets ganando todas las medallas.  
La Kasánkina grita:  
“no me dejen sola”.  
Serguei Bubka se venga, toma Coca Cola  
con Salenko, que juega en la Liga Española<sup>108</sup>.*

*Je ne serai plus jamais  
ému par les Sibériades<sup>109</sup> [...]  
Je ne verrai plus ces jeux olympiques  
où les soviets raflaient toutes les médailles.  
La Kasankina<sup>110</sup> pleure :  
« ne me laissez pas seule »  
Serguei Bubka se venge et boit du coca cola  
avec Salenko<sup>111</sup> à présent en ligue espagnole.*

<sup>108</sup>Chanson de Frank Delgado, « Konshalovski hace rato que no monta en Lada ».

<sup>109</sup>Film soviétique en 4 parties avec pour toile de fond la révolution russe.

<sup>110</sup>Athlète soviétique puis russe, championne du 1500m.

<sup>111</sup>Joueur emblématique ayant commencé sa carrière au Zenith de Leningrad (aujourd'hui Zenith de Saint-Petersbourg) avant de partir pour l'Ukraine puis pour l'Espagne.

Les allusions aux facilités d'antan, à la profusion de produits, à la facilité de la vie, à l'ajustement de la valeur de la monnaie aux nécessités quotidiennes sont des éléments omniprésents. Elles émergent de manière à la fois cathartique et douloureuse. On me parle des pêches en conserve importées de Pologne, on s'imagine croquer dans les petits biscuits soviétiques... Sans connaître La Havane de l'époque soviétique, j'ai su dès mes premiers voyages où se situaient dans les années 80 les magasins où « *l'on trouvait de tout à petits prix* » : sur le Parc de la Fraternité dans ce qui est aujourd'hui le Palais de l'informatique, dans cet édifice désaffecté à côté du Cine Alameda de la Víbora... Les souvenirs de ces endroits sont encore très vifs dans les mémoires, la population qui a connu cette époque<sup>112</sup> en parle encore comme s'ils avaient fermé leurs portes à peine quelques heures plus tôt.

Le mur de Berlin a ainsi entraîné dans sa chute tout un imaginaire fondé sur la figure mystérieuse du grand frère soviétique, autoritaire mais sécurisant, qui maintenait l'économie du pays et qui imprégnait le quotidien de la population.

Los *muñequitos rusos*, les dessins animés soviétiques dont certains étaient diffusés sur Cubavisión sans même avoir été traduits ont bercé l'enfance de toute une génération de Cubains née à partir des années 70. *Tío Estiopa* qui procurait aux enfants leur première sensibilisation aux idées de morale et de justice, los *Músicos de Bremen*<sup>113</sup>, adaptation soviétique des contes de Grimm, le loup et le petit lapin de *Deja que te coja* (*Attends que je t'attrape*) et *Bolek y Lolek* cohabitaient avec le cubain Elpidio Valdéz, petit combattant *mambí* qui terminait toujours ses aventures<sup>114</sup> par la sentence « Hasta la Vista! »

*En voyant les dessins animés russes, je te jure qu'on arrivait à avoir un sens des responsabilités très grand et il fallait beaucoup réfléchir pour les comprendre. Beaucoup de ces dessins animés socialistes inculquaient aux enfants l'idée de coopérer, d'être travailleur, d'aider ceux qui en ont besoin. (Roly Berrio, musicien, in Soto, 2006).*

La présence du grand frère russe modelait en outre les intérieurs cubains à commencer par les nombreux bibelots d'importation encore présents aujourd'hui, tout particulièrement les *Matriochka*, les poupées russes dont personnes n'ose se débarrasser bien qu'elles soient de véritables nids à poussière. Rares sont les foyers cubains qui ne comptent pas une machine à laver ou un frigidaire *Aurika*, et plus encore l'incroyable ventilateur *Orbita*.

---

<sup>112</sup> Dont une petite partie maîtrise encore les rudiments du russe puisqu'il était enseigné systématiquement dans les écoles en ces années.

<sup>113</sup> Dont le générique est repris de manière hilarante par le groupe de punk, Porno para Ricardo, dans le titre « Los músicos de Bremen ».

<sup>114</sup> Dont le *trovador* Silvio Rodríguez a composé le générique.

Les objets russes ramenant à un temps jugé agréable, souvent appelé le temps des « vaches grasses », cohabitent aussi avec les traces plus anciennes de la forte présence nord-américaine. Bien que cela soit moins courant en raison du caractère potentiellement subversif du propos, on entend parfois le même discours mythique que celui concernant le temps de la subvention soviétique sur le temps prérévolutionnaire et l'influence nord-américaine. On le glorifie quelque peu en mettant en avant l'idée de mérite, du travail qui portait ses fruits et surtout et plus concrètement de la diversité des produits alimentaires disponibles. De même, on vante la qualité de la production américaine en prenant pour exemple les appareils qui, après 50 ans de service, fonctionnent encore. Les frigos américains *General Motors* en état de fonctionnement sont encore très présents dans les cuisines et font l'objet de fortes demandes de la part des collectionneurs. Les voitures américaines (les *almendrones*) circulant dans tous les coins de l'Île donnent quant à elles à Cuba sa marque de fabrique touristique : un pays unique qui à de nombreux égards vit dans le passé.

Le musicien Carlos Varela synthétise cet héritage et le caractère hétérogène de la mémoire cubaine dans sa chanson « *Memorias* » :

*No tengo a Superman, tengo a Elpidio Valdés  
Mi televisor fue ruso.  
No tengo mucho más  
De lo que puedo hacer,  
Y a pesar de todo lucho  
No tuve Santa Claus,  
Ni árbol de navidad  
Pero nada me hizo extraño.*

*Je n'ai pas Superman, mais Elpidio Valdéz.  
Mon téléviseur était russe.  
Je n'ai pas plus  
que ce que je pouvais travailler  
et cela ne m'empêche pas de lutter.  
Je n'ai pas eu de Père Noël  
et encore moins d'arbre de Noël.  
Mais rien de tout ça ne m'a manqué.*

Nombre d'objets de la vie quotidienne à Cuba renvoient à un modèle passé rendant difficile un ancrage symbolique dans le présent. Ce que la ville et les foyers donnent à voir en tant que production authentiquement cubaine, ce sont des assemblages, des inventions. En fait partie par exemple le *camello*<sup>115</sup>, ou les matériaux rafistolés par des particuliers ou recyclés en usine par l'État, comme ces verres et assiettes en plastique multicolore et pourtant ternes et usés.

---

<sup>115</sup> Le *camello* (chameau) est devenu un des symboles de la période spéciale. Il a aujourd'hui disparu de la Capitale et l'on ne peut le rencontrer que dans les autres provinces de l'Île. Il s'agit en fait d'un tracteur ou semi-remorque, tirant un assemblage de deux châssis de bus soudés et posés sur une plaque, surmonté de deux bosses dont il tire son nom. Ce véhicule de 18 roues, qui ne possédait ni air conditionné, ni une suspension viable, ce qui rendait son utilisation très inconfortable, pouvait transporter environ 350 personnes.

La possession de l'une ou de l'autre monnaie renvoie au même problème de temporalité. Le CUC, que beaucoup appellent encore dollar, se caractérise par la disponibilité et la rapidité d'accès aux biens qu'il autorise. La monnaie nationale, le peso cubain, assure à son tour l'accès à des produits de piètre qualité, mais surtout, elle met en scène la rareté ce qui donne lieu dans la majorité des cas à d'interminables files d'attente. C'est le cas dans les transports en commun, dans les *bodegas* qui fournissent à la population les produits subventionnés, dans certaines boutiques alimentaires qui acceptent cette monnaie, dans les administrations.

La lenteur et l'incertitude de la file d'attente (le produit sera-t-il encore disponible quand mon tour arrivera ?) donnent lieu à un ensemble de règles d'usage. Il faut choisir sa file d'attente en veillant à ne pas se tromper<sup>116</sup> et ensuite « marquer son tour » dans cette file en demandant qui est la dernière personne, se placer derrière elle tout en lui demandant de préciser, au cas où cette dernière décide de quitter la file qui est la personne qui la précède. Il est impératif de respecter scrupuleusement ces règles sous peine de réprimandes appuyées des usagers. Les files d'attente sont partie prenante du mode de vie des Cubains et particulièrement des Havanais. Ces règles entraînent une éthique et une empathie au sein de la population comme le note l'humoriste Jorge Bacallao :

*Es la ciudad de las colas: colas del pan, colas de guagua, cola de pescado fuera de los latones de basura La Habana es inconfundible. Imagínense por ejemplo, a 200 italianos haciendo cola en Roma pa' comerse una pizza. (No pueden). Yo tampoco; porque desafortunadamente, jamás he ido a Roma. La cola en La Habana tiene su ética y sus reglas. Se puede poner un amigo, se puede rotar, y se puede marcar dos veces. Párese 5 minutos donde usted quiera, y verá como se forma una cola detrás de usted. En la cola de la guagua de la Habana hay una química. Un compromiso, una empatía entre sus integrantes. Por ejemplo: Se puede llegar a la cola y decir: - Me hacen el favor, ¿quién es la última persona de la cola de la ruta 174? ... ¡Y te entienden! O Puedes llegar y decir: - 74 - ¡Y también te entienden!<sup>117</sup>.*

---

<sup>116</sup> Il y a par exemple deux files d'attente au départ du *camello* : celle des personnes qui désirent être assises, et celle des personnes qui voyageront debout.

<sup>117</sup> C'est la ville des files d'attente, queues pour le pain, queues pour le bus, queues de poissons pourris à côté des poubelles. La ville des files d'attente... La Havane est inimitable. Imaginez-vous par exemple 200 Italiens faire la queue à Rome pour manger une pizza... Impossible, vous ne pouvez pas. Et moi non plus d'ailleurs, car malheureusement jamais... je ne suis allé à Rome. La file d'attente à La Havane a son éthique et ses règles : on peut se faire remplacer par un ami, marquer deux fois son tour, la queue peut se diviser... Arrêtez-vous cinq minutes n'importe où, et vous verrez une file d'attente se former derrière vous. Dans les queues de bus à La Havane, il y a une chimie, une entente, une empathie entre ses membres. On peut se présenter à la queue et demander « S'il vous plaît, quelle est la dernière personne de la queue pour le trajet du bus 174? ». Et ils te comprennent. Ou on peut arriver et crier « 74! », et ils te comprennent aussi! (Monologue de La Havane, texte complet et traduit en annexes, p11).

Ainsi, parfois de manière triviale, un rapport problématique au temps s'insinue dans la vie quotidienne. La pérennité de l'usage des objets passés et la nostalgie qu'ils engendrent donne à voir l'instabilité de l'ancrage dans une « histoire » présente où cohabitent des rapports inégaux aux temporalités que les Cubains doivent apprendre à articuler.

### **Survie, projets et idéal.**

Sans parler à l'instar du sociologue français Vincent Bloch « d'imaginaire affaibli » (2006), imaginaire qui n'a jamais été selon moi aussi ouvert et vif, il faut néanmoins constater qu'il est mis à mal par l'inexistence d'un projet de société viable et concret. Il est en effet difficile de poser en termes clairs quel sera le devenir politique, économique et social du pays. Cela entraîne un sentiment de demeurer dans une situation transitoire qui paraît ne pas avoir de fin.

L'ancrage dans un projet futur, sa formulation présente, est tout d'abord rendu difficile par la définition de la période spéciale qui place de fait la population dans une paradoxale de transition interminable. J'ai abordé cette question dans la première partie de cette thèse en me basant sur des écrits universitaires et je l'ai confirmé dès mon premier terrain : compte tenu du flou qui entoure son énoncé par le pouvoir, « *le temps nécessaire pour que la société cubaine réoriente ses relations économiques et commerciales internationales...* »<sup>118</sup>, personne n'est en mesure de dire et de prouver que la période spéciale est parvenue à son terme

Ce qui apparaît ici comme une interrogation purement sémantique porte en réalité des conséquences pesantes : la population ne sait pas dans quel régime d'action s'inscrire et doit s'en tenir à l'articulation au gré de circonstances ponctuelles d'objets, de formes et d'idées contradictoires. En définitive, les individus manœuvrent à vue.

Compte tenu du fait que Cuba demeure aujourd'hui encore une société où une partie significative de la population se trouve en situation de survie, la difficulté de la construction d'un projet personnel de vie est rendue plus aigüe. Vivre au jour le jour inclut une inscription permanente dans l'immédiateté et ne permet un ancrage dans le futur qu'à court terme : que vais-je manger demain ? De fait, une appréhension imaginée de l'avenir (on est proche ici d'une définition simple de l'utopie) est rendue difficile par la situation d'urgence qui caractérise aujourd'hui la vie à Cuba.

---

<sup>118</sup> Définition tirée du site du Ministère de la santé publique cubain (1996), citée par Yannick Bovy, in Bovy Toussaint (2001 : 120).

Je m'intéresserai au fil de cette thèse à la façon par laquelle la population et en l'occurrence les musiciens opèrent cette problématique de « mise en futur » et parviennent à se projeter professionnellement par exemple, de manière à « tenir » (*aguantar*) et surtout à donner un sens et une portée à leurs pratiques quotidiennes et artistiques.

Ainsi, à partir du vécu des musiciens ordinaires et de leurs manières consécutives de jouer avec le passé révolutionnaire (de manière sincère ou simulée), j'observerai comment est traitée cette tension entre un discours basé sur l'histoire et le passé, et la projection dans le futur avec les matériaux d'un présent incertain marqué par l'immédiateté et la survie. Il est question de voir de quelle manière les acteurs articulent ces éléments.

### 2.3.2. L'ailleurs et ses inscriptions

La relation entre *l'ici est l'ailleurs* n'est pas moins l'objet de tensions importantes. La figure de l'étranger, entendu comme un visiteur ou comme appartenant à un espace non cubain est une donnée fondamentale dans le vécu havanais. Les manifestations de l'ailleurs sont nombreuses et aux formes hétérogènes. Leur rôle est fondamental dans la compréhension du vécu révolutionnaire. La crise économique et la période spéciale ont eu un impact sur ces représentations de l'ailleurs auparavant gommées ou passées sous silence par l'uniformité du modèle révolutionnaire. Il est donc nécessaire d'indiquer ici en quoi le *hors-Cuba* exprimé autant en termes territoriaux que symboliques (construction de soi par et dans l'autre), occupe une place conséquente dans les représentations de la population.

#### **Les pays frères et l'Angola**

Avant la crise et les réformes économique, les occasions de voyages étaient assez limitées. Beaucoup de Cubains n'ont jamais le pays, et une grande majorité de ceux qui ont entrepris un voyage l'ont fait pour des raisons professionnelles, allant la plupart du temps dans les pays frères de l'est. À partir des années 70, suite à des accords de coopération entre l'URSS et la plus grande île de la Caraïbe, ont été mis en place des programmes d'échange. On envoyait des Cubains braver le froid et la barrière linguistique en URSS dans le but de compléter leur formation généralement technique, pendant que des cadres russes faisaient le trajet inverse pour former et adapter les entreprises nationales cubaines à la rationalisation soviétique. Après quelques mois de formation, les Cubains revenaient au pays avec leur titre d'ingénieur. Durant mes premiers mois dans l'Île, j'ai ainsi découvert non seulement que certains Cubains parlaient russe, mais aussi tchèque, roumain, allemand...



Une autre expérience de poids dans les représentations de l'ailleurs des années 70 et 80 est la campagne militaire cubaine en Angola. Avec la décolonisation portugaise, ce pays africain connaît une guerre civile opposant les différents belligérants de la guerre coloniale, divisés par les velléités inhérentes au contexte de la guerre froide. En 1975, dans le cadre de sa politique internationaliste d'extension du marxisme et de l'anti impérialisme, le gouvernement cubain engage ses troupes sur le terrain en soutien au Mouvement Populaire de Libération de l'Angola d'Agostinho Neto (MPLA), soutenu par l'URSS en résistance contre le Front de Libération National de l'Angola (FLNA) appuyé par les États-Unis et l'Union Nationale pour l'Indépendance Totale de l'Angola (UNITA), en lien avec le régime sud-africain.

L'expérience angolaise occupe une place particulière dans le vécu de certains musiciens rencontrés car elle a constitué comme pour la majorité des soldats qui ont formé le contingent cubain, leur première expérience de déplacement à l'étranger.

La présence cubaine en Angola prend fin en 1989. 300000 soldats cubains y ont été envoyés durant les treize années qu'a duré l'intervention « Carlotta », plus de 2000 ont perdu la vie.

*Pero lo que dio mi gente  
en esa batalla  
perdónenme el adjetivo pero no cabe  
en la calamina de una medalla<sup>119</sup>*

*Mais ce qu'a donné mon peuple  
dans cette bataille,  
pardonnez moi l'expression, ne tient pas  
dans le zinc d'une médaille*

Comme le chante Frank Delgado, la guerre d'Angola est la relation la plus douloureuse à l'ailleurs vécue la population, en raison de l'éloignement du pays et de la difficulté et la légitimité trouble de cette présence « dans la jungle » pour des jeunes mobilisés pour la plupart durant leur service militaire.

Les déplacements à l'étranger portaient la marque d'une utilité sociale, avaient une signification collective et donc profondément politique. Ces déplacements exprimaient très clairement la volonté de construire rationnellement (par la formation des travailleurs) ou de défendre (par l'internationalisme) le modèle socialiste et l'idéal cubain. C'est non sans difficultés que cette mémoire du socialisme hors frontières cohabite aujourd'hui avec les nouvelles expériences de la relation à l'étranger. Il importe par conséquent de voir comment cette mémoire parfois traumatisante s'articule avec l'idéalisation du départ et de l'ailleurs

---

<sup>119</sup> Frank Delgado, *Veterano*.

crystallisée dans le train de vie des touristes et le succès qu'affichent les Cubano-américains<sup>120</sup> de retour au pays.

### Les étrangers et l'altérité

Décrété en 1993 « priorité nationale », le tourisme est un secteur vital pour l'économie cubaine. Plus de 2 millions de touristes visitent Cuba chaque année avec une priorité pour la capitale et la presqu'île de Varadero.

Le décalage et le déséquilibre entraîné par la présence des touristes, l'attrait qu'ils exercent et l'idéal de vie qu'ils suggèrent, mettent en scène de manière souvent abrupte les paradoxes de la société cubaine. De passage pour une période généralement courte, ne connaissant pas de près les difficultés rencontrées par la population, les touristes apportent avec eux bien plus que leur fort pouvoir d'achat. Ils charrient une image souvent caricaturale du monde occidental, ou plutôt du monde « capitaliste ». Ils incarnent un autre monde, inconnu, à la fois inquiétant et fascinant. Ils représentent l'altérité dans son expression la plus extrême. Diabolisés et méprisés pour leur attitude sur le territoire, leur candeur et le déséquilibre qu'ils introduisent, les touristes sont aussi idéalisés de par la projection des aspirations de liberté, d'insouciance matérielle et du désir d'ailleurs. Ils sont la matérialisation de cette distance qui fait l'originalité de la société cubaine.

On nomme généralement le touriste *yuma*<sup>121</sup>. Plusieurs « statuts » de visiteur étranger cohabitent : *el bobo* (l'idiot), *el lindo* (le généreux), *el tacaño* (le pingre), *el singao'* (le « salopard », en rapport avec le tourisme sexuel), *el aplatanado* (le « banané », celui qui connaît bien la réalité cubaine) et celui qui m'a été accolé personnellement par un des musiciens suivis : *el extranjero relativo* (l'étranger relatif).

Ces regards singuliers portés sur les visiteurs sont d'autant plus « sensibles » que le tourisme, c'est-à-dire le fait de se déplacer dans un pays autre que celui de sa résidence, animé par la simple volonté de connaître de nouveaux horizons, est un phénomène dont les Cubains sont exclus. Ceux qui parviennent en effet à se déplacer le font pour des raisons

---

<sup>120</sup> Un train de vie qu'ils s'emploient à afficher alors qu'ils se trouvent parfois dans des situations très précaires aux États-Unis. Ils entretiennent, une fois au pays, une image de réussite en particulier sur le plan économique en « flambant » (*especulando*).

<sup>121</sup> Plusieurs hypothèses concernant l'origine de ce mot existent. Tout d'abord, en se référant à la grande compagnie qui prospérait à Cuba avant la révolution, la United Fruits Company qui prononçait à la cubaine Yunay-Té Fruit, déformé aurait donné le mot Yumay, puis Yuma désignant par métonymie les ressortissants nord-américains de l'époque. Le même type d'explication plus simple par ailleurs fonctionne avec Yunay-tay-stay of America (USA). Enfin, un film nord américain qui connut un grand succès à Cuba, « 3.10 to Yuma » de 1953 avec Glenn Ford pourrait être aussi à l'origine de ce sobriquet qui s'est généralisé au fil du temps à l'ensemble des étrangers présents à Cuba.

familiales ou professionnelles. Le « touriste cubain » est une figure presque inexistante dans les représentations des gens ordinaires. On sort pour des raisons très concrètes et pas pour découvrir. Cette situation amène Eduardo Del Llano à dire dans l'un de ses courts métrages « *qu'il n'y a pas de concept plus subversif et libertaire que celui de « touriste cubain »*<sup>122</sup>.

Ainsi, au travers des représentations posées sur ces derniers, il sera possible de voir comment s'érige ou se déconstruit l'altérité, la relation au non-cubain et surtout en creux à soi-même, à la « cubanité ».

*La distance à l'intérieur de la relation signifie que le proche est lointain, mais le fait même de l'altérité signifie que le lointain est proche. (Simmel, 1990 : 54).*

Simonetta Tabboni dans la même optique analyse ce rapport ambivalent à l'étranger dans une clarification qui semble tout à fait pertinente dans le cas cubain :

*Ce qui semble à première vue des polarités opposées, l'aversion envers l'étranger et l'attrait qu'il inspire, sont en réalité les deux faces d'un même phénomène : la présence simultanée, vitale pour le développement de tout groupe humain, du besoin de fermer et du besoin d'ouvrir les frontières de l'identité. (Tabboni, 1996 :236).*

De là, mon travail met en avant les relations qu'établissent les acteurs face à ce nouvel élément de la société cubaine, ce qui hier représentait le « ver dans la pomme » et qui maintient aujourd'hui l'économie cubaine. Naviguant entre frustration, hypocrisie, sincérité, amitié, je décrirai plus en détails le déploiement de ce rapport au tourisme (à partir d'une catégorie qui y est surexposée) et je verrai de quelle manière cette population entre en concurrence avec le pouvoir et l'État pour participer à l'appropriation des ressources des touristes et de l'industrie qui les encadre. Cette relation pourra en outre mettre en lumière les logiques à l'œuvre dans la relation inclusion / exclusion telle qu'elle s'observe dans la société cubaine.

### **Les errements d'une communauté transnationale**

#### Vivre dans le manque et l'absence

Le rapport à l'ailleurs est construit de manière déterminante par la relation avec les Cubains établis et vivant à l'étranger. L'émigration a pris une place prépondérante dans l'histoire cubaine et rares sont aujourd'hui les familles qui ne comptent un membre proche ou éloigné vivant à l'étranger. Ici, il ne s'agit pas de dire que l'ailleurs va être idéalisé en raison

---

<sup>122</sup> Eduardo del Llano, « Pas de quatre ». « *no hay concepto mas subversivo y libertario que el cubano turista* »

des récits de ces départs et de la vie à l'étranger ou bien encore de l'envoi de *remesas* (l'envoi d'argent), mais que l'image des absents est partie prenante de l'identité cubaine.

Ces histoires ne sont pas si différentes de ce que peuvent ressentir « ceux qui restent » au Maroc, ou au Mexique, seulement et nous le verrons pas la suite, interviennent dans ces départs un ensemble de circonstances politiques qui rendaient jusqu'à présent muettes ces expériences de la séparation et du départ. Or, depuis quelques années, la parole sur les partants se donne à entendre, se décomplexe et fait aujourd'hui partie du quotidien des familles havanaises qui assument et explicitent peu à peu ce passif. Les euphémismes fréquents pour nommer les États-Unis et ceux qui y sont partis témoignent de la fraîche acceptation de l'existence d'une communauté : *Mas allá* (plus loin là-bas), *para la Yuma, del otro lado* (de l'autre côté), *está con « los muchos »* (il est avec les nombreux autres).

C'est ce qu'exprime Carlos Varela dans sa chanson « Foto de familia » : le lourd poids et la signification de ces photos où figurent ces absents.

*Detrás de todos estos años,  
detrás del miedo y el dolor  
vivimos añorando algo,  
algo que nunca más volvié.  
Detrás de los que no se fueron,  
detrás de los que ya no están,  
hay una foto de familia,  
donde lloramos al final.  
Tratando de mirar,  
por el hueco de una aguja.  
Tratando de vivir dentro de una misma burbuja,  
Solos.*

*Detrás de toda la nostalgia,  
de la mentira y la traición,  
detrás de toda la distancia,  
detrás de la separación.  
Detrás de todos los gobiernos,  
de las fronteras y la religión  
hay una foto de familia,  
hay una foto de los dos.[...]  
Detrás de todos estos años,  
detrás del miedo y el dolor  
vivimos añorando algo*

*Derrière toutes ses années,  
derrière la peur et la douleur.  
on vit avec un manque,  
de quelque chose qui n'est jamais revenu.  
Derrière ceux qui sont restés  
et ceux qui ne sont plus là,  
il y a une photo de famille  
où l'on pleure tous au final.  
On essaie de voir  
par le trou de l'aiguille,  
on essaie de vivre dans une même bulle.  
Seuls.*

*Derrière la nostalgie,  
le mensonge et la trahison,  
derrière toute cette distance,  
derrière la séparation,  
derrière tous les gouvernements,  
les frontières et la religion.  
Il y a une photo de famille,  
il y a une photo de nous deux. [...]  
Derrière toutes ces années,  
derrière la peur et la douleur.  
On vit avec ce manque,*

*y descubrimos con desilusión  
que no sirvió de nada.*<sup>123</sup>

*et on a découvert avec désillusion,  
que tout cela n'a servi à rien.*

Pour les familles, le départ d'un de ses membres est vécu bien entendu comme un déchirement mais surtout comme une expérience angoissante de non retour des êtres aimés.

Le terminal 2 de l'aéroport José Martí à la Havane situé sur l'avenue Van Troi, du nom du combattant du front national pour la libération du Sud Vietnam dégage une grande mélancolie. Un tout petit aéroport pour de grandes séparations qui depuis quelques années tendent à devenir moins rudes en raison de la possibilité pour les résidents cubains aux États-Unis de se rendre plus souvent dans l'Île.

En effet, pendant de nombreuses années et jusqu'aux années 90, les restrictions concernant les séjours des ressortissants cubains résidant aux États-Unis étaient très fortes et ce n'est depuis le milieu des années 2000 que ces derniers peuvent envisager plus sereinement de visiter leurs proches restés au pays. Mais l'expression « tomar la *coca cola* del olvido » (boire le coca-cola de l'oubli) témoigne encore aujourd'hui de cette angoisse de perdre de vue ses proches à la suite du départ aux États-Unis, empreinte encore vive du rigorisme des politiques migratoires passées.

Cette sensation est bien sûr réciproque, les « partants » vivent également cette peur du déracinement familial. L'angoisse de perdre son identité cubaine, de renoncer à ses racines plane comme un fantôme sur les projets de départ. On ne part pas léger de Cuba et le témoignage de Richard, parti en Argentine retrouver sa femme montre bien la problématique socialisation au départ, l'expérience traumatisante qu'il peut constituer. Lors d'un entretien avec ce dernier où il me fait part de sa vie en Argentine, il me parle du mal du pays, du « Gorrión »<sup>124</sup> de Cuba. Très ému, il a les larmes aux yeux.

*Je pensais que personne ne pouvait comprendre la nécessité que j'avais  
d'être dans mon pays.*

David, musicien et connaissance commune entre dans la pièce, le voit très ému et lui demande:

*-Alors, pourquoi tu chiales comme une gonzesse ?*

<sup>123</sup> Carlos Varela, Foto de Familia.

<sup>124</sup> Littéralement «le moineau» qui désigne la tristesse, le blues, la mélancolie: autre euphémisme.

*-Vis pendant cinq ans en dehors de ton pays, quand même les apagones<sup>125</sup> commencent à te manquer, que tes amis, ta famille, les rues te manquent, rien ne peut soigner ça.*

*- Moi je me suis parti deux ans à la guerre en Angola et c'est pire !*

*-Non, car à la guerre tu pars pour tuer ou pour que l'on te tue, tu as la situation mieux définie. Tu sais pourquoi tu vas faire la guerre, alors que quand tu sors du pays comme ça, tu recommences une vie, complètement inconnue. Et ça, bien que je souhaite de tout mon cœur que tu voyages, je ne te le souhaite pas.*

Il existe donc l'idée que le départ de Cuba est fatalement un retour à zéro et que la situation ne sera plus jamais la même. En outre, les ressortissants américains d'origine cubaine qui retournent au pays pour visiter leurs proches voient posé sur eux un regard nouveau et particulier qui dans le fond met en jeu leur identification en tant que Cubains. Leur réussite, même relative, le fait de ne pas être concernés par la lutte quotidienne, par la nécessité, les relègue en dehors de cette collectivité. On pose sur eux un regard pas si différent de celui posé sur les simples touristes : utiles, prompts à aider ceux qui souffrent. C'est à cette intégration dans la collectivité de la lutte que les partants renoncent ; et c'est un élément qui pèse chez les potentiels candidats au départ : eux aussi ont déjà accueilli des proches venant de l'étranger, ont vu leurs regards changer et savent que bientôt ils seront de l'autre côté.

#### Regard sur la communauté cubaine

La chanson du *trovador* cubain Frank Delgado « La otra orilla » (L'autre rive) introduit pour le mieux l'évolution du regard posé sur la communauté cubaine par ceux restés au pays :

*Yo siempre escuché hablar de la otra orilla  
envuelta en una nube de misterio  
Allí mis tíos eran en colores,  
aquí sencillamente en blanco y negro.*

*Había que hablar de ellos en voz baja  
a veces con un tono de desprecio.  
Y en la escuela aprendí  
que eran gusanos  
que habían abandonado a su pueblo.*

*J'ai toujours entendu parler de l'autre rive  
dans un voile de mystère.  
Là-bas mes oncles sont en couleurs  
alors qu'ici, ils sont en noir et blanc.*

*Il fallait parler d'eux à voie basse  
et parfois avec un petit ton dépréciatif.  
A l'école, on m'a appris  
qu'ils étaient des vers  
et qu'ils avaient abandonné leur peuple.*

---

<sup>125</sup> Il a quitté Cuba pour quelques années au tout début de la période spéciale, période où les *apagones* (coupures de courant) étaient les plus fréquents et longs. Il a « sauté » cependant le plus dur de la crise puisqu'il est parti en 1991 et est revenu pour des problèmes de papiers en 1996 après avoir donné naissance à une petite fille, Yumila, et divorcé.

*Bailando con Celia Cruz,  
oyendo a Willy Chirino,  
venerando al mismo santo  
y con el mismo padrino.  
Allá por la Sagüesera, Calle 8, Jallalía,  
anda la media familia  
que vive allá en la otra orilla.*

*Un día Tío volvió de la otra orilla  
cargando con su espíritu gregario  
y ya no le dijeron más gusano  
porque empezó a ser un comunitario.*

*Y al fin llegó el fatídico año 80  
y mi familia fue disminuyendo  
como años antes pasó en Camarioca  
el puerto del Mariel los fue engullendo.*

*Aún continúa el flujo a la otra orilla  
en vuelos regulares y balseros  
y sé que volverán sin amnistía  
porque necesitamos su dinero  
(o su consuelo, yo no sé).*

*Se hospedarán en hoteles lujosos  
y pagarán con su moneda fuerte  
y aquellos que les gritamos escorias  
(como yo)  
tendremos que tragarnos el nombrete.*

*Bailando con los Van Van,  
oyendo a Silvio y Pablito,  
haciendo cola pa'l pan,  
o compartiendo traguito.  
La dignidad y la distancia  
son más de noventa millas.*

*En dansant avec Celia Cruz,  
et écoutant Willy Chirino<sup>126</sup>,  
priant pour les mêmes divinités  
avec le même parrain.  
Là-bas à la Sagüesera, Calle 8 ou Jallalía<sup>127</sup>,  
se trouve la moitié de ma famille  
qui vit là-bas sur l'autre rive.*

*Un jour Tonton est revenu de l'autre rive  
chargé de son esprit grégaire,  
et plus personne ne l'appelait « le ver »  
parce qu'il était devenu un communautaire.*

*Et puis sont arrivées les fatidiques années 80  
et ma famille a continué à diminuer  
Et comme quelques années avant à Camarioca,  
le port de Mariel les a engloutis<sup>128</sup>*

*Le flux continue encore vers l'autre rive  
En vols réguliers et embarcations de fortune  
Je sais qu'ils reviendront sans amnistie  
Car on a besoin de leur argent  
(ou de leur réconfort, je ne sais plus)*

*Ils logeront dans les hôtels de luxe  
Et paieront avec leur monnaie forte  
Et nous qui les avons traités de tout  
(tout comme moi)  
Nous devons changer de ton.*

*En dansant avec les Van Van  
Et en écoutant Silvio et Pablito<sup>129</sup>  
En faisant la queue pour le pain  
Et en partageant un coup de rhum  
La dignité et la distance  
valent bien plus que 90 Miles<sup>130</sup>*

<sup>126</sup> Chirino et Cruz sont des artistes d'origine cubaine vivant aux États-Unis, connus pour leur positionnement anticastristes.

<sup>127</sup> Quartiers de Miami.

<sup>128</sup> Camarioca et Mariel symbolisent deux vagues d'émigration que je vais aborder par la suite.

<sup>129</sup> Le groupe Los Van Van, Silvio Rodríguez et Pablo Milanés, établis à Cuba, sont des artistes qui ont traditionnellement soutenu la Révolution cubaine.

<sup>130</sup> 144 Km. Distance la plus courte qui sépare Cuba des États-Unis, dans le détroit de Floride.

*Yo decidí a cuenta y riesgo  
quedarme aquí en esta orilla.*

*J'ai décidé après mure réflexion  
De rester de ce côté de la rive*

*Bailando con Celia Cruz,  
oyendo a Silvio y Pablito.*

*En dansant avec Celia Cruz,  
et en écoutant Silvio et Pablito*

L'identification politique passe nécessairement par la mise en exergue d'une collectivité d'appartenance censée l'animer et la défendre. Dans un contexte où rares sont les familles à ne pas avoir de proches vivant en dehors du territoire national, l'histoire de la diaspora cubaine et son traitement par le pouvoir et les médias cubains, le changement de statut et de la figure du migrant dans le temps donne à voir l'instabilité et le caractère précaire ou fragmenté de l'unité nationale et de l'espace qu'elle délimite.

Les différentes vagues migratoires qu'a connues Cuba depuis l'avènement de la révolution en 1959 portent chacune des significations distinctes en fonction des contextes géopolitiques, politiques et économiques et elles façonnent les successives images du migrant. Elles témoignent aussi d'un bras de fer politique entre les nations ennemies.

La première vague de départ se situe immédiatement après de la révolution cubaine. Elle est composée majoritairement d'individus appartenant aux milieux sociaux les plus favorisés, effrayés par les campagnes de nationalisation et les principes politiques égalitaristes du nouveau pouvoir en place. Ces derniers choisissent de partir par les vols réguliers jusqu'à ce que les autorités cubaines décident de stopper l'hémorragie et de limiter les départs. Au début, le nouveau pouvoir n'a pas empêché de partir ceux qui s'opposaient à sa politique. Ils étaient de fait accusés d'avoir « abandonné leur patrie » (Aja Díaz, 2006). Ces partants, à leur tour se sont auto-désigné comme « exilés », porteurs d'une forte conscience politique hostile au communisme et au castrisme et viendront de fait constituer ce que le pouvoir révolutionnaire appelle aujourd'hui « la mafia anticubaine ». Il s'agit alors d'une émigration politique telle que montrée dans le film de Tomás Gutiérrez Alea « *Mémoire du sous-développement* » (1966) où le personnage principal, proche d'un existentialisme camusien, observe froidement la panique de ces élites se précipitant pour quitter le pays pendant qu'il en est encore temps.

Cependant, dès 1962, il devient très difficile de quitter Cuba et commence la politique de la « cocotte minute ». Les États-Unis encouragent les départs dans une stratégie de déstabilisation en accordant automatique le statut de réfugié aux Cubains ; puis par la « loi d'ajustement cubano-américaine » (1966) qui assure aux Cubains arrivés sur le territoire américain un ensemble de facilités et avantages en matière d'installation et de légalisation qui en font des migrants exceptionnels et favorisés, à la différence des individus provenant du



Mexique ou d'Amérique centrale<sup>131</sup>. Les départs deviennent illégaux, ils se font grâce à des bateaux envoyés depuis les USA, ou bien par désertion. Quand la pression migratoire interne se fait trop intense, les dirigeants cubains la font baisser en renonçant temporairement aux contrôles côtiers. C'est à Camarioca qu'est expérimentée pour la première fois cette stratégie cubaine : les familles des Cubains résidant aux États-Unis sont autorisées à venir chercher leurs proches par voie portuaire, 2700 personnes quittent le territoire en deux mois, ce qui mène à la signature d'accords migratoires entre les deux pays.

L'exode de Mariel en 1980 définit une nouvelle figure du migrant. Composée majoritairement d'individus issus des milieux moyens et populaires, Mariel marque le passage d'une migration politique à une migration plus sociale et économique. Face au non respect des accords migratoires par les États-Unis, le gouvernement retire de nouveau la soupape de sécurité démographique et en profite pour se « débarrasser » des populations qu'il considère comme en marge de la bonne conduite révolutionnaire (religieux, homosexuels, individus considérés comme déviants) et ainsi calmer l'agitation sociale grandissante dans le pays arrivée à son paroxysme avec l'occupation de l'ambassade du Pérou. Ces partants *antisociales* (asociaux) ou *escorias* (racailles, rebuts) font l'objet de la part des plus fanatiques fidèles de la révolution de *repudios*, sorte de lapidations psychologiques et verbales exprimées par la phrase « que se vayan todos » (qu'ils partent tous). 125 000 personnes quittent Cuba depuis le petit port proche de la Havane, départ mis en scène dans le film « *Antes que anochezca* » de Julian Schnabel, peignant le départ de Mariel de l'écrivain cubain homosexuel et contestataire Reinaldo Arenas. Ces migrants ancrent définitivement l'image du *gusano*, du ver dans le fruit dont il convient de se débarrasser et qui est aujourd'hui l'objet d'une profonde remise en question, comme le note le *trovador* Erick Sánchez dans sa chanson « Los huevos que te tiramos cuando te fuiste para la escoria » (les œufs qu'on t'a lancés quand tu es parti avec la racaille)

<i>El puerto del Mariel se hizo famoso</i>	<i>Le port de Mariel est devenu connu</i>
<i>Y al abordaje gritó la plebe</i>	<i>Les gens criaient à l'abordage</i>
<i>Nos vamos echando que esto ya está peligroso</i>	<i>On se tire de là que c'est devenu dangereux</i>
<i>Y a contracorriente</i>	<i>Et à contrecourant</i>
<i>Gritaba la gente en la ciudad.</i>	<i>Les gens criaient dans les rues</i>
<i>Se puso de moda el mitin de repudio</i>	<i>La répudiation était à la mode</i>
<i>Pa' la embajada con los carteles</i>	<i>A l'ambassade avec les pancartes</i>

<sup>131</sup> Encore en vigueur aujourd'hui bien que complexifiée, cette loi a eu pour conséquence entre autres la formation d'un trafic de passeports cubains, très recherchés en Amérique latine.

*Tomate papa huevos y formamos en diluvio[...]  
Que los huevos que te tiramos  
Cuando te fuiste con la escoria  
Ahora me los comiera Cristina  
Lo mismo pasa 'os por agua que crudos  
Sabén a gloria.*

*Tomates, patates, œufs dans un déluge [...]  
Tous ces œufs qu'on t'a jetés  
Quand tu es parti avec la racaille  
Je me les mangerais bien maintenant, Cristina  
Bouillis et même crus  
Ils sont délicieux.*

La crise des *Balseros* vient inscrire définitivement les départs dans le champ économique. La pénurie atteint son niveau le plus élevé en 1994 et devant le renforcement des restrictions américaines, Fidel Castro décide de suspendre le contrôle des gardes frontières cubains, de manière à de nouveau faire pression sur les États-Unis. Au mois d'août 1994, des milliers de Cubains construisent des embarcations de fortune, dont certaines fruits d'assemblages invraisemblables<sup>132</sup>, et se lancent à l'assaut du détroit floridien. Près de 40000 personnes quittent le territoire durant la fin de l'été 1994.

La période spéciale efface en partie la vindicte populaire envers les migrants qui commencent à être considérés comme des « lutteurs », hommes et femmes de devoirs qui partent chercher un nouveau destin en dehors de l'Île. Beaucoup de *balseros* n'ont pas pu être récupérés par les gardes côtes nord-américains et ont disparu dans cette tentative désespérée. Après un passage par la base américaine de Guantanamo, la majorité obtiendra un visa et partira vivre aux États-Unis avec plus ou moins de bonheur<sup>133</sup>.

A toutes ces vagues d'émigration s'ajoutent en continu, des années durant, des départs clandestins. 3000 personnes ont par exemple été interceptées dans le détroit de Floride entre 1997 et 2000 (Aja Díaz, 2000). Des réseaux de passeurs ont été identifiés aux États-Unis, jouant avec la loi des « pieds secs, pieds mouillés » qui autorise les illégaux cubains à ajuster leur statut migratoire si ces derniers sont interceptés sur le sol américain et non dans les eaux territoriales, s'ils ont donc les pieds secs.

Il y a enfin ce que Frank Delgado appelle « les vols réguliers ». À la suite de la crise des *balseros* par exemple, des accords migratoires ont été signés entre Cuba et les États-Unis accordant 20 000 visas par an. Les demandes étant évidemment largement supérieures à l'offre de visas, l'élection des partants se fait par un tirage au sort effectué depuis *la casa de interés*<sup>134</sup> nord-américaine à La Havane, tirage que les Cubains appellent *el bombó*.

---

<sup>132</sup> Cf. Annexes, p29, Fig.11.

<sup>133</sup> Voir à cet égard le documentaire *Balseros* (2002) de Carles Bosch y Josep Ma Domènech, qui retrace le parcours à Cuba et aux États-Unis après l'exode de certains d'entre eux.

<sup>134</sup> L'ambassade des USA à La Havane.

Aussi, la politique de regroupement familial nord-américaine permet aux Cubains vivant aux États-Unis de faire venir leur plus proche famille. C'est ce type de migration qui est mise en scène dans le film de Fernando Pérez « Suite Habana » (2003) où le réalisateur fait cohabiter, sans dialogue, dans une scène de départ à l'aéroport absolument bouleversante, l'exceptionnelle déchirement et la chape de plomb qui tombe sur « ceux qui restent », avec le caractère aujourd'hui banal de ce type d'expérience.

La succession de vagues migratoires permet d'entrevoir un changement d'approche vis-à-vis des individus qui ont choisi de vivre en dehors de Cuba. De l'exil politique des premières années, d'une migration sociale et culturelle dans les années 80, on arrive à un type de départ plus classique dans le monde actuel, une migration essentiellement motivée par des facteurs économiques. Le passage d'un régime migratoire à un autre s'effectue de la même manière que l'avènement de la période spéciale en tant de paix : brusquement. De plus, il répond au final aux mêmes prérogatives : trouver des solutions économiques à une situation de crise.

La figure et les représentations accolées aux migrants se modifient tout aussi rapidement. Au début des années 90, des changements s'observent dans le message politique et plus profondément dans l'imaginaire cubain. On passe en effet de l'image du traître, de l'infidèle, du *gusano* exclu *de facto* de la mère patrie cubaine, à l'image d'un individu ordinaire, apolitique qui de fait, puisqu'il n'est plus dans un rapport de contestation ouverte aux normes et règles révolutionnaires, peut réintégrer la *Patria grande*. Ainsi, la notion de « communautaire », après des années d'ostracisme à l'égard des partants, revient à l'ordre du jour pour un million et demi de Cubains qui vivent aux États-Unis et qui constituent l'écrasante majorité des Cubains vivant en dehors des frontières cubaines (Karnououh, 2003).

Ces derniers peuvent à présent se rendre à Cuba assez régulièrement, envoyer de l'argent à leur famille<sup>135</sup> et venir profiter de leur pays d'origine comme n'importe quel visiteur étranger (à la différence du type de visa, longue durée, qui leur est accordé). Bien qu'ils s'en émancipent une fois sur place, ils doivent payer les transports au même prix que n'importe quel touriste, doivent payer les entrées au cinéma, au théâtre, dans certains clubs en devise à la différence des Cubains du cru qui règlent en monnaie nationale. L'importance de ces

---

<sup>135</sup> En raison de ce changement de considération à leur égard, mais aussi avec l'assouplissement progressif de la politique migratoire nord-américaine particulièrement depuis l'arrivée au pouvoir de Barack Obama. Ils peuvent à présent se rendre à Cuba une fois par an et y dépenser 179 dollars par jour tandis que sous les administrations précédentes ils étaient autorisés à venir une fois tout les trois ans en dépensant au maximum 50 dollars par jour. Les plafonds concernant les envois d'argent ont également été augmentés.

« communautaires » est aujourd’hui fondamentale pour l’économie cubaine du fait de leurs déplacements et dépenses dans l’île, mais surtout pour les montants d’argent envoyés à Cuba, les *remesas*, qui s’élèvent à 2000 millions de dollars (CEPAL, 2010), un revenu clé avec celui du tourisme qui sont tous deux supérieurs aujourd’hui aux revenus générés à la fois par l’industrie sucrière et le nickel. (Mesa Largo, 2005).

Le poids et le rôle des absents ont ainsi fortement évolué notamment à la suite de la période spéciale pour se donner à voir de manière beaucoup plus concrète. L’évolution de leur statut vient, tout comme pour les touristes avec lesquels ils partagent de nombreux points communs, brouiller les cartes traditionnelles des représentations de l’ailleurs et donc de l’identité cubaine, contribuant à sa profonde redéfinition (l’idée de Patrie comprise). Buena Fé et Frank Delgado le notent dans une chanson en ironisant sur l’annonce par le gouvernement espagnol en 2007<sup>136</sup> de son intention d’accorder la nationalité aux Cubains ayant un grand-parent de nationalité espagnole, et la course consécutive pour obtenir les papiers nécessaires pour prouver leur ascendance.

*Óyeme, hermano, cómo es esto?  
Ya nadie quiere ser cubano  
y todo el mundo anda buscando...  
como cosa buena sus antepasados.  
Recuerdas al negro Marcelo,  
retinto y con dreadlocks largos?  
Le dieron pasaporte azul,  
ay, porque el tipo tiene  
un bisabuelo vasco.*

*Qu’est- ce que c’est que cette histoire ?  
Plus personne ne veut être cubain.  
Tout le monde cherche  
comme le Graal son ascendance.  
Te souviens-tu de Marcelo le blackos,  
Bien bronzé avec ses grandes dreadlocks ?  
Ils lui ont filé le passeport bleu  
car il paraît que le type a  
un arrière grand-père basque.*

*El patriotismo entraña muchas restricciones.  
Yo soy cubano por cuatro generaciones.  
Españolito  
de "Asere, que bolá",  
o Cubanito  
de baja intensidad*

*Le patriotisme entraîne des restrictions,  
moi je suis cubain sur quatre générations.  
Petit Espagnol  
à base de « asere que bolá »<sup>138</sup>  
ou petit Cubain  
de basse intensité.*

*Lo conmino, señor cónsul,  
a que me trate de "usted";  
yo soy el tátara, tátara, tátara,*

*Je vous invite Monsieur le Consul  
à me vouvoyer,  
sachez que je suis l’arrière, arrière, arrière,*

---

<sup>136</sup> La loi de Mémoire Historique (Ley de Memoria Histórica). Elle comprend aussi les descendants d’exilés politiques qui ont perdu leur nationalité entre 1936 et 1955.

*tátaranieto de Hernán Cortés !<sup>137</sup>*

*arrière petit fils d'Hernan Cortés !*

L'importance des immigrés cubains n'est ainsi pas seulement matérielle (avec les transferts d'argent). Ils soulèvent le problème de la force du patriotisme cubain et sa capacité à résister aux aléas économiques comme il est fait allusion dans cette la chanson, mais surtout ils témoignent du décloisonnement de l'ordre des possibles du hors-Cuba qui été limité avant la période spéciale au rapport à deux mondes bien codifiés : à celui des pays frères et à l'expérience angolaise.

La valise est prête

*Yo soy un inmigrante a media jornada.  
Yo soy algún cachorro de la camada  
buscando en forma desesperada  
pues otra teta a dónde ir a mamar.[...]  
Y aunque se me caiga el techo,  
doy por hecho  
que este miércoles estrecho  
me voy a echar a volar*

*Yo soy el de la Ley  
de Reforma Hablada,  
del teorema de la escapada  
sin la necesidad de navegar. [...]<sup>139</sup>*

*Je suis un immigrant à mi-temps  
Je suis un chiot de la portée parmi d'autres  
Qui cherche désespérément  
un autre endroit où téter [...]  
Et même si le toit me tombe sur la tête  
je tiens pour vrai  
que cet étriqué mercredi  
je prendrai mon envol*

*Je suis issu de la loi  
de la Reforma Hablada<sup>140</sup>,  
du théorème de l'échappée  
sans avoir besoin de naviguer. [...]*

Cette tension entre cubain et hors-cubain met en scène en réalité un profond déséquilibre et même un mystère. En effet, si ce qui constitue l'image du hors-Cuba et détermine le rapport d'altérité est matérialisé par des éléments finalement assez concrets (les Cubano-américains, les touristes, les objets et voyages dans les pays frères, l'Angola), il est en revanche plus difficile de trouver un ancrage viable de l'ici dans l'expérience révolutionnaire qui représente et incarne l'être à Cuba.

<sup>138</sup> Expression cubaine qui peut se traduire par « quoi de neuf, mon pote » ?

<sup>137</sup> Buena Fe et Frank Delgado : « Cubañolito ».

<sup>139</sup> Frank Delgado, « Inmigrante a media jornada » (Immigrant à mi-temps).

<sup>140</sup> Delgado joue avec l'homophonie entre Reforma Urbana (Réforme Urbaine) et reforma Hablada (littéralement « Réforme Parlée » création de l'auteur se référant peut-être aux murmures, aux rumeurs, aux discours de départ).

Le territoire national porte en effet les stigmates de l'ailleurs et donne à voir des inscriptions spatiales assez troubles. La crise, la dualisation de l'économie et l'émergence de deux marchés déséquilibrés et inégalement accessibles sont des phénomènes palpables. Des bulles d'ailleurs sont disséminées un peu partout. Les hôtels destinés aux touristes, dont l'accès a été officiellement interdit aux Cubains jusqu'en 2008, témoignent de cet ailleurs, hors de portée et source de frustration et sentiment d'injustice, qui balise pourtant l'expérience quotidienne de la population<sup>141</sup>.

De même et de manière plus ferme, le CUC qui s'est substitué au dollar et auquel tout le monde n'a pas accès, structure l'espace cubain. Les boutiques en monnaie forte (TRD) côtoient les *bodegas* où sont fournis par la *libreta* les produits subventionnés. Ces deux espaces parallèles induisent, comme je l'ai indiqué plus haut, un rapport différencié au temps, leur configuration et leur organisation mettant en scène d'un côté la profusion, la disponibilité de produits, la couleur, et de l'autre l'étroitesse, un aspect plutôt morne, désuet et ancien. On peut enfin dire qu'ils mettent en jeu, pour reprendre la terminologie de Pierre Bourdieu, deux types de capitaux différents, l'un économique déterminé par la possession de CUC (peso convertible), l'autre social puisque l'acquisition de ces produits rationnés dépend souvent de la connaissance de leur disponibilité. Les relations de voisinage par exemple sont fortement marquées par cette nécessité d'information. Les nouvelles y circulent et annoncent l'arrivée de denrées à la *bodega*.<sup>142</sup> Il s'agit donc d'une structuration de l'espace bien tranchée, porteuse de codes bien distincts. Il importe de se demander dans quelle mesure les acteurs de la situation s'accommodent de ces discontinuités spatiales qui traduisent autant de discontinuités identitaires et quelles en sont les conséquences au niveau des pratiques.

Ces éléments placent les Cubains dans un entre-deux, entre la projection d'une vie dans les cadres restreints du territoire national et un ailleurs imaginé et idéalisé qui alimente le désir de quitter le pays. La question du départ (sous des formes multiples) est omniprésente et chaque individu semble vivre sur le départ comme si ses valises étaient déjà prêtes. Ce discours est prégnant chez les musiciens ordinaires, comme le dit de manière très cynique Frank Delgado : on vit souvent comme des « migrants à mi-temps ». L'évolution du pays et la lecture qu'ils peuvent en faire suscitent un équilibre identitaire précaire qu'il convient de ne pas perdre.

---

<sup>141</sup> Je me réfère ici indirectement à Marie-Laure Geoffroy (2007) qui parle aussi de « balises » mais en se faisant allusion cette fois aux messages politiques présents dans la ville et autres *consignas*.

<sup>142</sup> A cet égard, les irruptions de voisins qui annoncent par exemple « *llegó el pollo !* », (*le poulet est arrivé*), ne sont pas rares.

C'est peut-être ce que décrit si bien ici le musicien Pedro Luis Ferrer dans l'une de ses chansons « Si no me voy de Cuba » (2002) :

*Si no me voy de Cuba  
no entiendas que me quedo  
transito en una gruta  
de esperanzas y miedos,  
que conduce a la vez  
al ruido y al silencio,  
al pájaro y al pez.  
Si no me voy no creas  
que estoy donde me ves  
porque el estar se muda  
como el paso de un tren.  
Y al cambiar de estación  
la patria es el ayer  
en otro corazón,  
en otro corazón.*

*Si je ne quitte pas Cuba  
cela ne veut pas dire que je reste  
je transite dans une grotte  
d'espérances et de peurs  
qui conduit à la fois  
au bruit et au silence  
à l'oiseau et au poisson.  
Si je ne pars pas, ne crois pas pour autant  
que je suis là où tu me vois maintenant  
parce que l'être se déplace  
tout comme le pas d'un train  
Et en changeant de station  
la patrie est ailleurs  
dans un autre cœur,  
dans un autre cœur.*

### 2.3.3. Nous et eux

Ainsi, au travers de ce rapport problématique au temps et à l'espace, on peut interroger les façons pour la population et plus particulièrement pour les musiciens de se situer face ou dans le projet révolutionnaire. Cette dernière tension entre le *moi et le nous* se pose en continuité des deux précédentes et constitue le cœur de ma réflexion.

#### **Dedans/Dehors**

Le projet socialiste cubain se base sur des dimensions collectives, faites d'efforts et de sacrifices communs, avec une doctrine condensant égalité et solidarité. Comment, dans les circonstances que j'ai décrites, peut-il s'articuler avec la construction d'un projet plus personnel et intime, appréhendé chez les musiciens en termes de carrière ? La dichotomie inclusion/exclusion présente dans un projet socialiste visant à l'instauration d'une société communiste est prégnante. On y est *in* ou on y est *out*. Il y a un chemin prédéfini dans lequel les individus, le peuple, ou les masses selon la terminologie adoptée, sont tenus de s'inscrire.

On peut donc se demander comment les acteurs procèdent, dans un contexte politique qui demeure fortement normé, à la distanciation nécessaire pour mettre en place le projet de vie et tenter de se « faire leur place ».

Une première piste que j'aborderai en analysant les propos des musiciens concerne les manifestations d'identification politique dans l'utilisation du « nous » et du « eux » en lien avec la question de l'intégration à une communauté politique. Les registres d'utilisation et le sens conféré au « nous » et aux catégories unificatrices comme « le peuple » renvoient en effet, tantôt à « l'être révolutionnaire » et tantôt à une logique de concurrence ou d'opposition au pouvoir et aux institutions qui en émanent.

### **Le travail en tant que participation au projet révolutionnaire**

Au-delà d'un investissement idéologique dans les instances politiques et dans la mesure où la participation démocratique est limitée, on peut considérer que la matérialisation du projet révolutionnaire trouve un lieu d'ancrage dans le travail entendu comme participation à la construction de cet édifice. Or, qu'en est-il de cette valeur du travail aujourd'hui à Cuba ? Plus qu'une participation au projet ou un marqueur identitaire, le travail semble s'inscrire aujourd'hui dans une logique de mobilisation de réseaux au service de la survie et de l'intendance quotidienne. À cet égard, les postes supposés clés (historiquement et symboliquement) souffrent d'une baisse de la demande. La Havane connaît par exemple un manque de professeurs et d'instituteurs alors que les postes dans les entreprises du secteur « devise » sont fortement sollicités.

En effet, les conditions salariales, en raison du *período especial* et de la forte dévalorisation de la monnaie nationale, étant dégradées, beaucoup d'individus parviennent à améliorer leur quotidien grâce à ce qu'ils peuvent tirer de leur travail. Il est ici question de vols ou de détournements de marchandises qui pourront être vendues au marché noir, tout comme de « stimulations » qui peuvent être fournies en nature. Travaillant dans une entreprise de fabrication de biscuits, on peut en acheter à bas prix sur son travail et les revendre, marge déduite, au marché noir. Un ouvrier du bâtiment « sortira » un sac de ciment, un notaire recevra des « cadeaux » pour accélérer une procédure urgente, un boucher pipera sa balance à son avantage et repartira le soir avec le poids de viande grappillé la journée, etc. Aussi, on n'hésitera pas à quitter un travail de comptable dans une entreprise nationale de sucreries si on se rend compte qu'il n'est possible de rien en tirer, de ne rien prendre (*no poder sacar nada*).



Le caractère destructeur de cette relation au travail est très sensible et suscite chez les dirigeants politiques une grande préoccupation concernant le développement d'un « chômage volontaire », travailler étant un devoir moral. Les campagnes médiatiques délégitimant et discréditant le chômage volontaire sont nombreuses. En outre, « *la ley de peligrosidad predelectiva* » (loi de dangerosité pré-délictive) inscrite dans le code pénal condamne les « coupables » d'oisiveté, les « fainéants » (*vagos*, potentiellement dangereux puisqu'ils utilisent très certainement des moyens illicites pour survivre), à des admonestations, travaux d'intérêt général, voire des peines de prisons si les avertissements ne donnent pas lieu à une modification de comportement de la part des personnes incriminées<sup>143</sup>. Ce caractère normatif du travail comme légitimation personnelle et socialisation politique demeure prégnant, comme le note le sociologue Ovidio D'Angelo Hernandez :

*La solidarité, le collectivisme, le patriotisme, l'internationalisme, l'égalité, l'amour du travail, l'honnêteté, entre autres sont quelques-unes des valeurs principales, explicitement déclarées qui ont soutenu la théorie et la pratique socialiste et qui sont aujourd'hui l'objet central de beaucoup de recherches réalisées dans le pays, en opposition à des valeurs négatives comme l'individualisme, le consumérisme, la fainéantise, la malhonnêteté. (D'Angelo, 1999 : 3).*

Ce rapport au travail très instrumental n'épargne pas les musiciens. Ils le rendent même beaucoup plus explicite dans la mesure où, plus exposés au tourisme, ils peuvent en tirer profit plus rapidement puisque le « produit » à vendre (disque, musique jouée pour obtenir un pourboire) et les acheteurs de ces produits cohabitent directement.

Affirmation d'individualité et projet sociétal impliquent ainsi une tension quasi naturelle, alors que le projet lui-même apparaît aujourd'hui diffus et incertain. En portant un regard sur les inventions des musiciens pour parvenir à bricoler et assembler les éléments à leur portée, tout en jouant avec le projet et l'idéal révolutionnaires, il sera possible de comprendre comment ils parviennent à résoudre cette tension.

### **De l'effritement de la conformité socialiste à la redéfinition de la collectivité cubaine.**

Depuis l'avènement de la période spéciale, l'État cubain ne dispose plus des ressources nécessaires pour subvenir aux besoins de sa population comme c'était le cas dans les années

---

<sup>143</sup> Jusqu'en 1975, il existait la loi 1231 contre la paresse (contra la vagancia) dont l'énoncé était conforme avec le caractère normatif du Quinquenio gris.

de vaches grasses des subventions soviétiques. La crise marque la fin du paternalisme à la cubaine où quasiment toutes les sphères du quotidien était prise en charge par l'État protecteur. Ce paternalisme et l'assistance systématique à la population participait à une forme d'uniformité révolutionnaire qui se manifestait en tout premier lieu dans l'apparence de la population et sa routine quotidienne, comme le note le *trovador* Carlos Varela dans « En esta ciudad », composée à la fin des années 80.

<i>No es raro</i>	<i>Ce n'est pas un hasard</i>
<i>que tus muebles se parezcan a los míos.</i>	<i>si tes meubles ressemblent aux miens.</i>
<i>Y tu casa a la mía.</i>	<i>Et ta maison à la mienne.</i>
<i>Y tu sopa a la mía.</i>	<i>Et ta soupe à la mienne.</i>
<i>No es raro</i>	<i>Ce n'est pas un hasard.</i>
<i>que tus ojos se parezcan a los míos.</i>	<i>si te yeux ressemblent aux miens.</i>
<i>Y tu camisa a la mía.</i>	<i>Et ta chemise à la mienne.</i>
<i>Y tu corazón...</i>	<i>Et ton cœur...</i>
<i>En esta ciudad,</i>	<i>Dans cette ville,</i>
<i>donde los zapatos se parecen tanto</i>	<i>où les chaussures se ressemblent tant.</i>
<i>No es raro</i>	<i>Ce n'est pas un hasard,</i>
<i>que tus libros se parezcan a los míos.</i>	<i>si tes livres ressemblent aux miens.</i>
<i>Y tu estómago al mío.</i>	<i>Et ton estomac au mien.</i>
<i>Y tu duda a la mía [...]</i>	<i>Et tes doutes aux miens [...].</i>
<i>Y tu sueños a los míos.</i>	<i>Et tes rêves aux miens.</i>
<i>Y tu rabia a la mía.</i>	<i>Et ta colère à la mienne.</i>
<i>Y tu risa también...</i>	<i>Et ton sourire aussi...</i>

L'aspect matériel avait en effet une position subalterne. L'exaltation et la valorisation identitaire par la possession d'objets ne semblait pas avoir de prise dans une société aux velléités si égalitaires, la population se contentant des produits mis à sa disposition. Bien que les dirigeants s'en défendent (ce qui contribue par ailleurs à renforcer la dissonance entre le discours politique et la réalité) cette protection s'est étiolée, l'État ne fait plus vivre, ni n'habilite sa population qui doit se prendre en main pour subvenir à ses propres besoins.

La structure politique, porteuse d'une certaine idée de la réalité, s'impose aux individus au moyen de lois mais se manifeste aussi de manière implicite (ou non légaliste) par la prescription de comportements considérés comme valorisés, impulsant une ligne de conduite et des cadres de vie. Elle définit l'ensemble des opportunités tenues d'être cohérentes avec l'idéologie socialiste basée sur des valeurs telles que l'équité ou la justice sociale. Or, la diversification de la structure sociale avec ses gagnants et ses perdants trouble cette

cohérence, met en question l'idée d'unité d'une collectivité cubaine porteuse d'une forte charge politique dans ce qui apparaît aujourd'hui comme un régime de dissonance systématique.

On commence même à expliciter la déliquescence de ce « nous révolutionnaire » en déconstruisant tout d'abord les modalités de sa construction, les rouages de la conformité passée comme le font ici les membres du groupe Buena Fé qui abordent à leur manière la socialisation révolutionnaire<sup>144</sup>.

<i>Tengo un catalejo</i>	<i>J'ai une longue vue avec laquelle</i>
<i>Con él la luna se ve</i>	<i>Je peux voir la lune</i>
<i>Marte se ve</i>	<i>Je peux voir Mars</i>
<i>Hasta Plutón se ve</i>	<i>Je peux même voir Pluton</i>
<i>Pero el meñique del pie no se me ve.</i>	<i>Mais mon petit doigt de pied, je ne peux le voir</i>
<i>Tengo un catalejo</i>	<i>J'ai une longue vue</i>
<i>Cuando lo pongo al revés</i>	<i>Et quand je la mets à l'envers</i>
<i>no sé entender.</i>	<i>je ne comprends plus.</i>
<i>Y lo pongo otra vez en su lugar</i>	<i>Alors je la remets dans le bon sens</i>
<i>Porque así es como único</i>	<i>Parce qu'il n'y a que comme ça</i>
<i>sé mirar.</i>	<i>que je sais regarder.</i>

Les individus, seuls, usant de subterfuges souvent illégaux, vont accoler à leur pratique le sens qui leur convient le mieux, qui légitime de la manière la plus commode leur pratique, et c'est bien ici que se situe le cœur de cette thèse. Je me demande en effet dans quelle mesure ce que les Cubains appellent aujourd'hui « la lutte » (pour la survie) met en question la légitimité politique et entre en concurrence avec le sens traditionnellement accolé à « la lutte » entendue dans son sens politique et révolutionnaire. En effet, il s'agira de voir si les modalités de cette *lucha*, les normes et valeurs qui s'y sédimentent peu à peu ne mettent pas en scène la distance prise, depuis la période spéciale, vis-à-vis de l'État et l'abandon par la population de l'identification à un modèle utopique que le pouvoir continue à revendiquer. Au travers des pratiques des musiciens qui soulèvent des problématiques débordant largement la sphère artistique, il sera possible d'interroger ces visions de la lutte ainsi que les identifications et activités collectives qu'elles structurent et auxquelles elles s'opposent.

---

<sup>144</sup> Les auteurs de cette chanson vont en outre de leur clin d'œil musical en s'inspirant de « La comparsa » (1930), œuvre patrimoniale cubaine d'Ernesto Lecuona, ce qui ne va pas sans donner une grande éloquence au thème général de la chanson interrogeant dans le fond l'identité cubaine.

Mais avant cela ; il est nécessaire de passer par une analyse de l'évolution de la politique culturelle à Cuba. En effet, les institutions culturelles évoluent de manière significative en fonction du contexte social, politique et économique et pourront permettre de comprendre plus en profondeur le changement et la position des artistes face et dans ce dernier. On verra qu'ils iront tantôt en le subissant, tantôt en l'impulsant ou tout au moins en illustrant ses formes originaires. J'aborderai en suivant le fil de l'histoire révolutionnaire tout d'abord la mise en place progressive des artistes entendus comme « travailleurs de la culture », puis je verrai comment se caractérisait la vie de ces derniers durant les années que l'on peut considérer comme stables (de 1970 à 1990) et enfin, j'analyserai en quoi la crise de la période spaciale est venue bouleverser l'organisation traditionnelle du travail musical dans le pays.

### 3. Les régulations et dérégulations institutionnelles du travail musical

Il est question dans cette partie de mettre en avant les structures et organisations qui encadrent et organisent le travail des acteurs de la culture et ici des musiciens dans leur quotidien. Bien que possédant certaines particularités inhérentes à la pratique artistique, ces institutions reflètent l'évolution, les succès et les errements du modèle révolutionnaire dans sa dimension diachronique. On connaît tout d'abord le *freelance* de la fin des années 50 et du début des années 60, puis l'institutionnalisation débouchant sur *Quinquenio gris* des années 70 jusqu'à la période spéciale du début des années 90 correspondant à l'explosion et la désorganisation du marché de la musique. Je verrai ainsi dans le détail quelles mutations ont eu lieu au gré des contextes politiques, idéologiques et sociaux, et de quelle manière la pratique artistique s'est intégrée jusqu'à aujourd'hui dans le projet révolutionnaire.

#### 3.1. Du freelance au contrôle

##### 3.1.1. Les restes du *freelance*

Mateo, guitariste, membre de plusieurs groupes durant sa carrière, a traversé toutes les étapes de la politique culturelle depuis 1959. Le secteur de la culture en termes d'organisation statutaire de l'activité et du travail, en comparaison des autres domaines, a été assez lentement et difficilement soumis aux changements révolutionnaires. Ainsi, ce monde professionnel est demeuré de 1959 au milieu des années 60 basé sur des pratiques « capitalistes »<sup>145</sup>, en *freelance*, laissant le marché et la concurrence définir et modeler le talent et la renommée. Pour donner une première explication de cet investissement tardif dans un secteur pourtant symboliquement fondamental dans l'imposition et la légitimation du politique, commençons par le regard porté sur cette situation par Mateo :

*Au début de la Révolution, tous ces gens qui étaient dans la Sierra Maestra étaient des sportifs, il n'y avait personne pour l'art et pour la musique. [...]. Ensuite, chacun a prêché pour sa paroisse et aucun n'avait une inclination pour la musique. Après la Révolution, au début quand ils voulaient construire le socialisme, leur truc, c'était la science, la technique, le sport et*

---

<sup>145</sup> C'est ainsi que ce musicien décrit les cadres qui régulaient la pratique professionnelle de la musique.

*le reste... Avant, ils présentaient à la télé un plan où ils donnaient le budget de chaque secteur et c'était toujours la culture qui avait le moins d'argent.*

Le faible investissement dans le domaine de la culture s'expliquerait par la faible sensibilité des nouveaux dirigeants à la chose artistique, celle-ci devenant donc secondaire en comparaison à d'autres secteurs jugés plus porteurs et « utiles ». L'idée est aussi développée chez Robin Moore (2006 : 83). Il note que la direction du Conseil National de la Culture, organisation gérant les activités artistiques, créée assez tôt en janvier 1961, n'a pas été prise en charge (à l'inverse des autres secteurs de la société) par les membres du Mouvement du 26 juillet, ceux qui ont « fait » la révolution, mais plutôt par la vieille garde communiste. Mais les témoignages qu'il a recueillis de musiciens qui exerçaient à cette époque ne concordent pas exactement avec le discours de notre musicien qui met en avant le caractère « non prioritaire » de la culture en cette période. Le travail de Moore donne plutôt à voir un investissement ciblé, dans les premières années, sur les musiques « classiques » et une tentative de restauration des œuvres folkloriques. Les autres musiciens (dont Mateo fait partie) le plus souvent les plus populaires<sup>146</sup> se trouvent au contraire dans une position plus difficile.

On peut ajouter que le caractère secondaire de la culture (ou son investissement limité et partiel) peut s'expliquer plus que par le mépris ou la méconnaissance, par l'absolue priorité de certaines réformes de grande ampleur au cœur de la contestation révolutionnaire et dont la réalisation conditionnait la crédibilité et la légitimité future du jeune pouvoir en place.

La réforme agraire et les campagnes d'alphabétisation ont en effet concentré l'attention et cristallisé la volonté révolutionnaire. Une grande partie de la population dans une grande vague de mobilisation nationale s'investit dans cette campagne, et même des musiciens y participent (dont Mateo), donnant ainsi une touche musicale à la pédagogie souvent spontanée des jeunes alphabétiseurs. Notons en outre que les plus connus des musiciens de l'époque s'identifient intensément et sincèrement à la dynamique de changement comme Bola de Nieve ou plus encore l'immense star de l'époque, d'origine paysanne, Benny Moré qui explicite son affection pour ce processus dans lequel il voit une avancée sociale et une volonté de justice et chante par exemple les bienfaits de la réforme agraire.

---

<sup>146</sup> Les plus connus par la population et ceux jouant des musiques dansantes, « *bailable* » comme Mateo à cet époque.

*Mi Lajas<sup>147</sup> vivió muy mal  
Con la anterior situación  
Pero hoy tengo la impresión  
Que con la reforma agraria  
Habrá de ser luminaria  
De toda nuestra nación.*

*Mi Lajas a très mal vécu  
La situation antérieure.  
Mais aujourd'hui j'ai l'impression  
Qu'avec la réforme agraire  
Viendra la lumière  
De toute notre nation.*

Mais ces musiciens assistent (et participent) au bouillonnement révolutionnaire sans observer de modifications majeures de leur modalité de travail. Ils démarchent eux-mêmes pour trouver des activités et des lieux où se produire et fixent leurs salaires avec les radios, les cabarets, les restaurants.

L'agitation sociale qui marque le début de cette décennie n'est cependant pas complètement favorable aux musiciens. Le nombre de touristes sur le territoire qui constituait une part importante du public et qui faisait vivre les cabarets et les night-clubs a considérablement baissé ce qui a rendu le démarchage pour trouver du travail plus difficile. En addition, un grand nombre de structures qui accueillaient les musiciens ferment leurs portes ou « changent de propriétaire » et passent aux mains des autorités, l'objectif étant ici d'éliminer toutes les pratiques « décadentes » qui caractérisaient ces endroits avant la révolution en particulier les paris et la prostitution (Moore, 2006 : 62).

Cependant, même administrés par les pouvoirs publics, les gérants des établissements continuent de produire des contrats de droit privé et emploient donc les musiciens pour des activités « à la tâche » ou des performances de courte durée. Ils peuvent aussi être mis en contrat pour jouer de manière régulière dans un endroit donné en étant par exemple le musicien attitré du Cabaret Nacional ou du Pico Blanco de l'hôtel Saint-John. Il en est de même pour les activités dans les programmes de télévision et de radio, malgré la nationalisation immédiate des médias et moyens de communication en 1959.

Les musiciens sont ainsi employés directement par les lieux où ils se produisent et ils peuvent en outre multiplier leurs interventions car il n'y a pas de limite horaire légale, ce qui permet aux plus motivés d'entre eux d'accumuler des sommes parfois très importantes qui vont bientôt faire l'objet d'une attention de la part du pouvoir qui commence à voir dans le train de vie des musiciens une empreinte d'un capitalisme à présent révolu. La somme de leurs cachets détonne en effet au regard des velléités égalitaristes du projet révolutionnaire cubain.

---

<sup>147</sup> Santa Isabel de Las Lajas est son village de naissance auquel il fait référence ici. Ce couplet est entonné sur la base musicale de la Guantanamera lors d'un programme de Radio Rebelde au début des années 60.

Au début des années 60, on joue la plupart du temps les musiques populaires vidées de tout contenu politique dont la visée première est le divertissement et la danse : le *mambo*, le *chachacha* prédominant, mais aussi le *feeling* inspiré du *blues* nord-américain ou encore le *son* cubain et ses diverses variantes (*montuno*, *guaracha*...). Il y a dans ce milieu extrêmement concurrentiel des gagnants et des perdants. Certains vivent dans une forme de « star système », adulés par la population et d'autres s'embourbent dans les circuits anonymes de production, connaissent des conditions de vie précaires ajoutées à une faible protection de la communauté en termes de santé, de retraite, de protection, etc.

Il est difficile d'associer au *freelance*, qui est avant tout un mode d'organisation du travail musical, une identité professionnelle stable puisque tout d'abord il est question d'un groupe composé de parcours extrêmement hétérogènes que ce soit au niveau de l'apprentissage de la musique (autodidacte ou académique) qu'au niveau de leurs expériences de vie. Les structures syndicales ou associatives qui pourraient contribuer à cimenter ou regrouper ces expériences demeurent faibles et peu coordonnées. Les pratiques demeurent en fait assez individualisées et les musiciens ne manifestent ou ne revendiquent pas un destin commun de leur catégorie professionnelle en encore moins une volonté de contrôler leur propre histoire.

Ces « mécanismes »<sup>148</sup> capitalistes et les comportements et valeurs qui régissent les mondes de l'art, s'ils ont court dans la première partie de cette décennie ne sont pas exempts d'examen de la part des nouvelles autorités. Cette préoccupation fait l'objet d'un débat avec les intellectuels et les artistes, portant les réflexions au-delà des institutions qui encadrent la pratique artistique en s'interrogeant sur la place de la création dans la Révolution.

### 3.1.2. La mise en garde aux intellectuels et aux artistes

En Juin 1961, Fidel Castro conclue ces réflexions par son discours *Palabras a los intelectuales*. C'est à ce moment là que Fidel Castro pose les bases du regard révolutionnaire sur l'activité créative et intellectuel :

*Quels sont les droits des écrivains et des artistes qu'ils soient révolutionnaires ou non ? Au sein de la Révolution : tous ; en dehors de la Révolution ; aucun droit.*<sup>149</sup>

Cette phrase présentée à tort ou à raison comme le début du contrôle politique sur l'activité artistique reste assez floue pour continuer jusqu'à aujourd'hui d'alimenter la

---

<sup>148</sup> On retrouve ce terme à de nombreuses reprises dans les récits de vie des musiciens.

<sup>149</sup> Ce discours est en ligne sur le site du Ministère de la Culture. [www.min.cult.cu/historia/palabras.doc](http://www.min.cult.cu/historia/palabras.doc)



polémique<sup>150</sup>. Si elle prend effectivement la forme d'une mise en garde ou de l'énonciation de nouvelles règles du jeu au sein du microcosme culturel cubain, elle donne surtout à voir une rhétorique qui émerge au début des années 60, qui met en mots un pouvoir politique et un projet sociétal articulés autour des notions de lutte et de conflit. En effet, les expropriations et les nationalisations d'entreprises étrangères, en particulier dans le domaine du sucre, entraînent rapidement des tensions dans les relations cubano-américaines et conduisent à l'imposition progressive de sanctions économiques des États-Unis envers Cuba menant à l'embargo économique total et à la rupture de toute relation diplomatique en avril 1961. Au cours de ce même mois, les forces armées révolutionnaires (FAR) repoussent une tentative d'invasion dans la baie des cochons par des milices anticastristes soutenues par les États-Unis. Cet événement vient amplifier l'image d'une souveraineté en danger et entérine le rapprochement avec l'Union Soviétique. C'est donc dans un climat de fortes tensions et dans un bouillonnement populaire intense marqué par le volontarisme politique<sup>151</sup> que se situe le discours de Fidel.

La phrase « en dehors de la révolution, aucun droit » sonne ici comme une sentence et a de quoi inquiéter les acteurs de la culture à Cuba. Cependant, le dirigeant précise dans son discours qu'il s'agit non pas de restreindre l'activité créatrice mais plutôt d'amplifier l'espace révolutionnaire et donc d'agrandir la place de la culture au sein cet espace. *Palabras a los intelectuales* pose en réalité les bases d'une culture entendue dans son sens populaire, d'un savoir accessible aux populations qui en sont privées. De cette volonté politique, Fidel Castro fait une esthétique révolutionnaire qui vient s'entrechoquer avec les élites artistiques dans la mesure où il attribue à la Révolution et sa mission le monopole de la définition du beau.

*C'est au travers de ce prisme [les classes opprimées et exploitées du peuple] que nous regardons tous. Sera bon pour nous ce qui sera bon pour elles, sera noble pour nous ce qui le sera pour elles, sera beau et utile pour nous ce qui le sera pour elles. Si l'on ne pense pas de cette manière, si l'on ne pense pas pour le peuple et par le peuple, c'est-à-dire si on n'agit pas pour cette grande masse exploitée du peuple, pour cette masse que l'on veut libérer, on n'a pas une attitude révolutionnaire. C'est au travers de ce miroir que nous analysons ce qui est bon, ce qui est utile et ce qui est beau dans chaque action.*

---

<sup>150</sup> Polémique qui tient justement à la non-définition de ce qui peut être révolutionnaire et de ce qui ne l'est pas comme en témoigne par exemple la discussion entre Alfredo Guevara, directeur de l'Institut Cubain d'Art et d'Industrie Cinématographique (ICAIC) et Blas Roca membre du Comité Central. Le premier considérant nécessaire la divulgation des œuvres de Fellini ou Pasolini, le second les considérant comme subversives et en opposition à ce que doit être la morale révolutionnaire naissante. Pour plus d'informations sur les tensions entre création et exigence « révolutionnaire » dans le monde du cinéma, voir Sandra Del Valle, 2008.

<sup>151</sup> Qui marque le primat de l'action sur la pensée et que les campagnes d'alphabétisation illustrent bien.

C'est peut-être ici que se situe le point le plus important de ce discours, dans un conflit quant à la définition de beau, de l'art et de son utilité, et dans l'opposition qu'il élabore entre le peuple qu'il faut soutenir et les élites qui doivent se soumettre à l'esthétique révolutionnaire, entre la gratuité de l'activité créative et son inscription dans l'action.

Cette problématique sur la visée de l'art demeurera latente au fil de l'histoire révolutionnaire et les artistes devront s'en accommoder et jouer avec le caractère trouble des frontières entre ce qui est révolutionnaire et ce qui ne l'est pas, entre l'art pour l'art ou l'art pour l'artiste, et l'art au service du politique, l'art libre ou l'art dirigé (Lukács, 1947), et seront tenus de sans cesse redéfinir la direction et surtout le sens de l'art. Il s'agit pour eux à partir de cette date, et je le verrai avec l'expérience de certains, de négocier et de marchander de manière constante leur pratique les plus quotidiennes pour les faire entrer dans ces cadres en construction. Ainsi, il serait une erreur de considérer ce discours comme le mode d'emploi de l'artiste en milieu révolutionnaire, il convient plutôt de le voir comme le début d'une lutte pour la monopolisation de la définition de l'art, un recadrage de l'avant-garde et une intensification de l'opposition entre culture savante et culture populaire.

### **3.2. Le contrôle progressif**

Je parle ici de progression pour bien noter que si les discours politiques concernant le domaine de l'art portent en eux une certaine radicalité, les modifications effectives ont été plus longues à être mises en place et le *freelance* est longtemps resté le modèle dominant du travail musical. Mateo parle ainsi d'un processus de décantation.

*Ca s'est passé petit à petit. Un processus de décantation. Comme l'érosion sur la pierre, tu ne t'en rends pas compte, mais c'est là à te faire chier. Ça te fait chier. Ça a été une chose très subtile.*

C'est donc petit à petit que les musiciens ont perdu (et dans son cas un peu à contrecœur) les avantages du *freelance*. Au fur et à mesure du processus révolutionnaire, un ensemble d'institutions sont créées visant à réguler le monde de la musique ; et comme dans les autres secteurs de la société cubaine, elles tendent logiquement vers une intervention accrue de l'État. (Moore, 2006). L'objectif est dans un premier temps de médiatiser les relations entre les employeurs des artistes et ces derniers. Cette médiation passe tout d'abord par une redéfinition de la profession par les instances de la culture qui a pour enjeu une mise sous

tutelle des qualités de l'artiste par le biais d'évaluations et de la formation académique mais aussi d'une redéfinition de la valeur de leur travail.

En effet, à partir de 1965, pour pouvoir se produire légalement, les musiciens doivent obtenir une autorisation, une reconnaissance institutionnelle d'un organisme d'État et pour ce faire être évalués par les commissions jugées compétentes. Le Conseil National de la Culture, institution créée en 1961 qui dépend encore du Ministère de l'Éducation est, l'organe qui se charge de ce processus. Le jury est composé de musiciens issus des conservatoires « classiques », et de musicologues, de critiques d'art. Ils jugent en premier lieu les artistes qui s'y présentent et qui évoluent déjà dans les circuits professionnels en fonction de leurs compétences techniques, leurs connaissances harmoniques, leur capacité à manier la théorie, la lecture et l'écriture musicale. Or, beaucoup de musiciens, et tout particulièrement dans ce que l'on appelle les musiques populaires, n'ont acquis ces compétences que de manière partielle et spontanée ce qui ne les empêche pas de se produire sur scène et d'y connaître le succès. Beaucoup de musiciens vivent ces évaluations comme une forme de lèse-majesté considérant que les salles de concert qu'ils remplissent régulièrement sont des gages suffisants de leur talent. L'exemple le plus frappant est peut-être celui de l'artiste « burlesque », Juana Bacallao, tout autant comédienne comique que chanteuse, dont le talent provenait davantage de son incroyable énergie et de son charisme plutôt que de ses connaissances techniques quasiment inexistantes. L'histoire veut que celle que l'on surnommait « *la negra genial* » soit apparue devant le jury avec des vêtements froissés et un vieux bout de partition à moitié brûlé et leur dit « *Messieurs les jurés, pardonnez-moi, mais un terrible incendie vient de ravager ma maison et ceci est l'unique chose qu'il reste de ma musique !* ». <sup>152</sup>

Pour beaucoup, ces évaluations, bien que le jury fût composé d'individus qui connaissaient la musique, sont considérées comme arbitraires, tout comme le système d'attribution des notes mis en place consécutivement. En fonction des résultats, les musiciens étaient classés dans une grille de compétences allant des catégories A à F. Cette grille, va avoir une grande importance notamment dans le processus qui mènera à fixer les salaires, tout comme dans la promotion de la part des institutions représentatives de la culture, qui attribueront les activités les plus prestigieuses dans les salles les plus fréquentées aux artistes classés dans la première catégorie.

---

<sup>152</sup> Cette anecdote livrée par Armando López (2006), m'a été confirmé par Mateo qui est aussi passé par ces évaluations.

On peut le noter ici, l'objectif est à terme, plus que de médiatiser les relations entre musiciens et le public, de remodeler la proposition et le travail musical. Les évaluations du CNC constituent le premier pas vers un contrôle des travailleurs de la musique qui passe nécessairement par l'élimination du free-lance et le développement du fonctionnariat.

Cependant, cette organisation connaît de nombreuses hésitations. Par exemple, plusieurs systèmes de notation des musiciens ont été « tentés » et témoignant de la difficulté de régir l'activité musicale selon des critères justes, reconnus par tous et permettant un fonctionnement viable.

*Toutes les années, il y avait un changement, une manière différente de faire, ils inventaient à chaque fois de nouveaux trucs. Ils ont même inventé un système par points où tu devais accumuler les points... (Mateo).*

La mise en place d'un « fonctionnaire de la culture » prend du temps et nombreux sont les musiciens qui, tout en ayant été évalués, continuent de se faire engager directement par les lieux de concerts, et évoluent encore dans le freelance au moins jusqu'en 1970. Ils doivent effectivement en informer le CNC, puisque c'est l'organisation qui les autorise à se produire en public, mais seulement une fois toutes les démarches et négociations effectuées.

Jusqu'à l'élimination totale des activités privées qui ne sera effective qu'à la fin de « l'offensive révolutionnaire », les musiciens ont donc la possibilité de profiter des derniers jours du free-lance. Les années 60 ont été une période de tentatives et de volonté de définition du projet révolutionnaire qui trouve petit à petit un ancrage institutionnel dans le monde de la culture avec la création de structures directrices qui définissent et tendent à manœuvrer par le haut le travail artistique. Pour rendre cohérent ce nouvel encadrement avec une projection révolutionnaire totale, il convient de parvenir à obtenir un « terrain de jeu » adéquat à cette politique. En d'autres termes, une fois les cadres légaux et statutaires mis en place, il devient d'actualité de modeler la société pour que ces derniers puissent être opérants.

Comme son nom l'indique, l'offensive révolutionnaire ne vise pas à la défense, mais à l'attaque et l'éradication des « restes » de l'ancien modèle capitaliste et ainsi à entériner l'avancée vers le socialisme. On vise ainsi les petits commerces et entreprises privées qui n'ont pas encore été nationalisés. Parmi les structures visées figurent les établissements (les cabarets et les night-clubs) qui constituent l'offre de travail la plus importante pour les performeurs. Il n'est donc plus possible pour les musiciens d'évoluer indépendamment des structures étatiques et le free-lance disparaît complètement au profit d'une gestion centralisée des travailleurs de la musique.

### 3.2.1. Mise en place d'une grille salariale

A partir de 1970, les musiciens qui ont été reconnus en tant que tels sont automatiquement intégrés à une entreprise de promotion nationale qui prend en charge leur programmation et aussi leur salaire en se basant sur les notes des évaluations du CNC ce qui amène à une forme de rééquilibrage.

*C'est à partir des premières évaluations qu'ils ont commencé à ajuster les salaires au travers de l'entreprise à laquelle tu appartenais. Nous par exemple, on jouait dans les cabarets, puis dans un autre mais il n'y avait plus de contrats directs avec le lieu en question. Le contrat c'était pour eux un mécanisme du capitalisme, alors, ils l'ont laissé tomber. Ils te donnaient un salaire fixe à partir de ce qui a été dit dans les évaluations. Si tu étais classé de première catégorie, tu avais droit à 350 pesos ce qui était déjà un salaire correct pour l'époque. Mais il y avait les vieux, qui étaient des « consacrés ». Pour eux, ils ont créé une clause spéciale, un genre de reconnaissance qui leur laissait 500 pesos. Ces gens-là avant gagnaient jusqu'à 4000, 5000 pesos.*

Comme le note Mateo, les artistes qui multipliaient les activités et jouissaient de la plus grande popularité pouvaient gagner en fin de mois des sommes très importantes. À l'inverse, selon Moore, les musiciens qui ne parvenaient que difficilement à vivre avant cette standardisation de l'organisation musicale amélioreraient considérablement leur niveau de vie et voyaient ainsi ces modifications d'un œil naturellement bienveillant. Le mode de vie criant et ostentatoire des « consacrés » qui vivaient auparavant à part, constituant presque « une caste » disparaissait au profit d'une harmonisation des conditions des musiciens permise tout d'abord par une régulation étatique des salaires.

Les rémunérations dans la musique sont simples. Ceux qui ont été classés dans la catégorie A, B et C sont autorisés à obtenir un salaire fixe, respectivement de 350 pesos, environ 250 pesos et 128 pesos. Ils deviennent ainsi des musiciens de *plantilla*, employés à durée indéterminée, payés au mois la même somme alors que le nombre de représentations peut varier d'un mois à l'autre. Les E, F et G quant à eux n'ont pas ce privilège mais peuvent signer des contrats de plus courtes durées.

*Du point de vue économique, on y a perdu parce que quand on avait une activité, chacune payait. On me payait pour le travail que je faisais. Mais avec les évaluations, on a fixé les salaires. C'est-à-dire que télé, radio, bars, quoi qu'on faisait, on avait le même salaire (Mateo).*

Ce mode de rémunération fixe et géré par une administration centralisée ne va pas sans entraîner un certain nombre de problèmes. Tout d'abord, l'ensemble des musiciens est géré par une seule et même institution, le « Centre National des Contrats Artistiques » qui concentre non seulement le paiement de tous les salaires mais aussi toute la promotion et la représentation des artistes.

*C'était un désastre. Imagine juste qu'il n'y ait qu'un seul manager, qu'un seul impresario pour tous les artistes de Californie ou du New Jersey, ce n'est pas possible, c'est complètement impossible. (Leonardo Acosta, in Moore 2006 :92).*

Les retards de salaire sont fréquents, des musiciens se retrouvent parfois plusieurs semaines payés à ne rien faire. À l'inverse, ceux à qui l'on a attribué des activités dans des endroits qui ne leur conviennent pas jouent sans conviction, de manière plus routinière que passionnée. Certains vont même jusqu'à saboter leurs instruments pour se déclarer en chômage technique. La création artistique se trouve dans une certaine mesure sanctionnée par cette situation qui place une partie des performeurs, une fois protégés par l'institution, à l'abri du jugement du public. Ils en sont protégés *de facto* par leurs salaires fixes et ne pouvant choisir le type de structure où se produire, adoptent un répertoire peu innovant, les inscrivant dans une posture ritualiste.

Bien qu'erratiques à leurs débuts, ces évaluations et des grilles de salaires définissent un monopole des institutions d'État sur la définition des compétences musicales qui se substituent au public pour définir ce qu'est un bon artiste, un bon musicien. De fait, les évaluations deviennent peu à peu fondamentales dans deux phases distinctes du travail musical. Tout d'abord dans la permission d'exercice, c'est-à-dire dans l'émission d'un premier aval professionnel pour pouvoir exercer. Ensuite, elles pèsent à plus long terme et de manière plus latente dans le maintien, le classement et l'évolution des professionnels, que ce soit au niveau des salaires qui varient au fil des classements, qu'en terme de représentation de l'artiste sur les scènes locales et nationales et ainsi sur leur prestige.

L'autorité étatique dans les affaires artistiques s'immisce jusqu'au niveau des compétences les plus techniques et profondes des artistes, en encourageant en parallèle très fortement ceux qui n'ont pas reçu de formation académique à s'inscrire, tout en continuant leur vie professionnelle, dans les écoles de musique qui leur sont spécialement destinées.

### 3.2.2. La formation musicale

#### **Les écoles de musique pour professionnels**

*Ils ont commencé avec la formation académique des professionnels parce qu'il y avait beaucoup de musiciens qui jouaient dans des formations pro mais ne connaissaient rien de la musique. Et cela pouvait à terme créer des problèmes. Ils se sont rendu compte que, dans les groupes les plus connus, le mec qui jouait de la clave gagnait 500 pesos rien que pour jouer de la clave et part ça, il ne savait rien faire. Les gens ont dû passer des diplômes pour justifier leur salaire. L'État nous a dit « Bon Messieurs, tout le monde doit étudier, alors diplômez-vous si vous ne voulez pas avoir des répercussions sur vos salaires ». (Mateo).*

Cette politique n'est pas toujours accueillie favorablement par les musiciens puisqu'elle empiète sur leur temps libre. Bien sûr, elle représente une avancée considérable car elle donne l'opportunité de suivre une carrière non seulement diplômante<sup>153</sup>, mais aussi adaptée aux horaires de travail de chacun. Mais elle constitue à de nombreux égards une contrainte pour qui espère grimper dans les échelles salariales et se placer en position favorable dans le cadre des évaluations secondaires du CNC qui se multiplient à partir du début des années 60.

Les musiciens peuvent donc s'inscrire dans les *Centros de Superación para la Cultura* et dans les conservatoires de la ville avec l'appui et l'accord des institutions culturelles dont ils dépendent. En fonction de leurs contraintes de travail, ils ont la possibilité d'étendre leur formation sur plusieurs années. Ils y reçoivent des cours en harmonie, solfège, histoire et théorie de la musique. Il s'agit d'une formation classique, « savante » qui n'accorde que peu de place aux musiques populaires que pratiquent pourtant la plupart de ces musiciens non diplômés. En effet, les musiques qui sont par exemple jouées dans les années 70 (la *nueva trova* en particulier, mais aussi les musiques traditionnelles) sont directement héritières du répertoire populaire<sup>154</sup>. Ce contenu classique « *donnant les notions basiques et indispensables à la pratique de la musique* » n'est pas toujours bien compris par les apprenants qui y voient parfois un décalage avec leurs pratiques professionnelles, ne trouvant pas d'application du savoir reçu dans leur vie de tous les jours. Mateo, guitariste professionnel, est passé par le conservatoire Amadeo Roldán puis par le Centro de Superación. Il enseigne aujourd'hui dans le Centro Nacional de Superación para la Cultura « Felix Varela y Morales » et y donne des cours de répertoire aux jeunes professionnels. Il a noté ce décalage dans sa propre formation

---

<sup>153</sup> Nombreux sont les musiciens qui n'avaient pas atteint le niveau du *Bachillerato* et les écoles de musique furent donc leur première expérience universitaire.

<sup>154</sup> Je verrai plus loin que beaucoup de musiciens du courant de la *nueva trova* ont aussi bénéficié d'un apprentissage de la lecture, de l'écriture de la musique, de l'harmonie hors des cadres des Centros de Superación. Certaines grandes figures de la musique « classique » (Leo Brouwer, Juan Eloseguí) vont se faire pédagogues et partager leurs savoirs formels avec les jeunes interprètes de la *nueva trova* (Silvio Rodríguez ou Pablo Milanés pour ne citer que les plus connus).

et remarque aujourd'hui dans ses cours<sup>155</sup> une forme de désintéressement de ses élèves sur les savoirs qui sont proposés

*Ce qui est stipulé dans les cours de guitare, ce sont les cours de guitare classique. Alors, il y a beaucoup d'élèves à moi dans l'école qui ne cessent de me demander « quand va enfin commencer l'enseignement de guitare populaire ? ».*

Robbins (1990 : 504) commente aussi ce paradoxe ajoutant que non seulement le contenu « ne colle pas » avec l'expérience professionnelle des musiciens mais aussi que ce savoir va à l'encontre de la visée populaire du projet révolutionnaire et contredit les prérogatives du Parti. En conséquence, l'enseignement relègue dans le domaine du folklore les musiques faisant partie du patrimoine culturel cubain, comme les musiques carnavalesques ou de descendance africaine (rumba, conga...). Il est possible d'expliquer cette mise à l'écart par leur forte implication religieuse. Si la culture et l'éducation ont été l'objet d'un fort investissement, les élites culturelles, blanches et « cultivées », continuent d'opposer la vulgarité des expressions artistiques populaires (tout particulièrement d'origine africaine) à la sophistication classique européenne. Moore (2006 : 94) prend ainsi l'exemple de José Ardevol, imminente et influente figure de la politique culturelle cubaine des années 60 dont les écrits témoignent de la négation des arts « autochtones » basés sur une transmission plus orale que formelle dans le patrimoine culturel cubain.

*Il faut éviter autant que possible, l'anarchie dans l'acquisition des connaissances. La composition ne peut dépendre des hasards d'une technique plus ou moins acquise par l'autodidaxie. La composition, art difficile, exige un plein investissement.<sup>156</sup>*

En outre, pour renforcer cette idée, il faut noter que des programmes d'échanges et de coopérations culturels ont été mis en place dans les années 60. Un certain nombre de professeurs exerçant dans les centres de formation et écoles se sont rendus dans les pays de l'est et surtout en URSS pendant que des instructeurs de ces pays effectuaient le trajet inverse pour participer à la vie des institutions d'enseignement cubaines, renforçant ainsi la distance vis-à-vis d'une culture authentiquement cubaine.

La mise en place d'un système d'enseignement artistique ne s'est donc pas faite sans tensions entre la volonté de former une élite artistique compétitive de niveau international et

---

<sup>155</sup> Bien que soumis à des mutations, ce système de mise à niveau professionnel est encore en vigueur aujourd'hui.

<sup>156</sup> Il m'a été difficile de me procurer les écrits d'Ardevol. Cet extrait est issu d'un article publié par Ortega (2004).



la valorisation d'un art non seulement destiné à l'éveil et l'émancipation du peuple, mais aussi à l'expression de son idiosyncrasie.

### **Le système d'enseignement artistique**

L'urgence à former les musiciens déjà professionnels n'ayant pas reçu une éducation artistique de base prend toute sa cohérence au regard du système général de formation et de préparation artistique mis en place à Cuba durant les premières années de la révolution. Il s'agit dans tous les cas de légitimer par le diplôme d'État la pratique artistique. Je vais brièvement aborder ici la formation musicale dans son sens le plus large et voir qu'il est question de former une génération de musiciens d'école *destinée* à la vie professionnelle. Les écoles créées sous l'impulsion du pouvoir révolutionnaire s'inscrivent ainsi dans la droite ligne de la production d'une élite artistique nationale, considérant, non sans s'inspirer du modèle soviétique, qu'une formation théorique d'excellence doit être la vitrine du modèle social du pays.

Cependant, il est important de ne pas considérer l'enseignement artistique comme un monde à part et plutôt de voir dans un premier temps en quoi il répond, tout comme les autres sphères d'éducation, à une volonté franche de démocratisation de l'enseignement.

Avant la période révolutionnaire, la formation artistique à Cuba témoignait des errements de la période républicaine. Les coûts pour entrer dans les nombreux conservatoires de l'île étaient très importants et mettaient *de facto* les individus issus de milieux populaires en marge. La société cubaine républicaine, fortement influencée par les États-Unis présentait de forts déséquilibres sociaux et raciaux en matière d'éducation bien sûr, mais plus globalement en termes de conditions de vie, de santé, etc. La périphérie havanaise se caractérisait par une forte concentration de populations noires paupérisées vivant dans des conditions matérielles très difficiles et un habitat précaire de type bidonville.

Si la nouvelle constitution de 1940 pose comme préambule l'égalité de tous les Cubains devant la loi et la punition de tout acte ou comportement discriminant, aucune politique stable et durable ne fut mise en place pour appliquer ce préambule. C'est bien à l'avènement de la révolution en 1959 que cette idée est réellement mise en pratique. Bien qu'elles ne fussent pas directement mises en place dans une perspective directement raciale<sup>157</sup>, les réformes agraires

---

<sup>157</sup> Postulant une marche vers l'égalité sociale évacuant toute considération particulière à la problématique des rapports interethniques dans l'île, politique qui si elle bénéficie dans un premier temps aux populations les plus

et urbaines favorisèrent tout d'abord les populations marginalisées dont les noirs et les métisses constituaient la majorité. Les campagnes d'alphabétisation de 1960 et 1961 permirent à une partie de la population d'avoir les bases nécessaires pour prétendre à un enseignement élémentaire, puis secondaire.

Ainsi, l'accès à l'éducation, devenue gratuite et prioritaire pour le nouveau gouvernement va, sans s'attaquer au fond du problème, dans le sens d'un lissage des relations raciales dans le pays<sup>158</sup>. Les conditions sont donc réunies pour mettre en place un enseignement artistique de qualité marqué par la prise en charge et le façonnement des composantes vocationnelles par les institutions d'État et un fort cadrage du « destin de musicien ». L'éducation artistique révolutionnaire à Cuba se base ainsi sur une préparation précoce des jeunes générations, favorisée par la création de structures qui constituent autant d'étape dans la construction d'un professionnalisme artistique.

Les *Casas de la cultura* sont des institutions présentes dans chaque municipalité où des éducateurs (*instructores de arte*) donnent des cours d'initiation à l'art, à la pratique musicale, à la peinture, au théâtre, etc. Elles représentent un ancrage local qui doit participer à la diffusion de la culture sur tout le territoire cubain et ainsi contribuer à un rééquilibrage des accès. C'est à cet égard que la population et le pouvoir politique qualifient ces institutions de « communautaires ». On y repère parfois les jeunes qui présentent des « aptitudes » jugées assez satisfaisantes pour leur permettre d'intégrer, après une série de tests de compétences une « école vocationnelle ».

*Las escuelas vocacionales* accueillent les jeunes qui ont passé avec succès les évaluations d'entrée et leur proposent les outils techniques les plus adaptés à leur progression artistique formelle. Ces établissements accueillent des enfants et adolescents de niveau de *primaria* et *secundaria básica* (primaire et collège, de 9 à 14 ans) et sont présents dans chacune des provinces de l'Île. Les élèves y vivent en internat et y sont nourris ce qui constitue un avantage considérable, en particulier pour des jeunes élèves issus des milieux sociaux les plus défavorisés. Cependant, certains de ces jeunes artistes en herbe vivent difficilement l'éloignement de leur famille, les régimes d'internat dans les autres disciplines commencent en effet plus tard dans les instituts pré-universitaires.

---

en marge ne peut que gommer que temporairement les préjugés et comportement racistes au sein de la population qui doit faire avec l'héritage esclavagiste d'un pays qui n'a aboli cette pratique qu'en 1896 (soit deux ans avant le dernier pays à l'avoir abolie, le Brésil).

<sup>158</sup> Pour une étude plus approfondie sur le racisme à Cuba et son traitement politique tout au long du XX<sup>ème</sup> siècle, voir Tomás Fernández Robaina (1990).

Ils y reçoivent une formation intégrale à la musique et aux arts, couplée aux enseignements élémentaires et politiques. C'est à la suite de cette formation qu'ils peuvent aspirer à se présenter au concours d'entrée à l'*Escuela Nacional de Arte* (ENA) et y recevoir un enseignement spécialisé et destiné à la pratique professionnelle de la musique. La sélection est cependant drastique puisqu'il est question de mettre en place un contrôle, je l'ai vu, qualitatif et normé sur la pratique artistique, mais aussi quantitatif. Le nombre de musiciens autorisés à se produire légalement sur le territoire doit en effet être adapté aux conditions structurelles que met à disposition l'État par l'intermédiaire des entreprises régulant chaque secteur artistique. Sans donner lieu à une planification formelle et officielle du nombre d'artistes, on assiste cependant à une rationalisation des compétences du secteur artistique. Les élèves qui, après leur passage par les écoles vocationnelles, n'ont pas réussi à passer outre le *numerus clausus* de l'ENA sont ainsi redirigés vers des carrières plus classiques. Ils doivent abandonner l'idée de devenir professionnels et se cantonner à l'important mouvement amateur dont je décrirai le rôle et l'importance plus bas.

L'*Escuela Nacional de Arte* (Ecole Nationale d'Art) forme ses étudiants aux arts dans les disciplines suivantes : ballet, arts plastiques, art dramatique, danse moderne et enfin la section de musique qui a toujours compté le plus grand nombre de membres. Les élèves âgés de 13 à 18 ans vivent nourris et logés dans l'école et peuvent dans certains cas rentrer chez eux les fins de semaines.

L'ENA a été créée dès 1962 par le pouvoir révolutionnaire. La première école a été construite à la Havane. Elle est aujourd'hui encore la plus grande école d'art du pays. Ses bâtiments ont été construits sur l'ancien terrain de golf du *Country Club* de Cubanacán laissé vacant par ses propriétaires partis après la révolution. Conçue par Ricardo Porro<sup>159</sup>, elle détonne avec le fonctionnalisme qui caractérise la conception architecturale à Cuba depuis les années 60. S'inspirant de formes organiques, l'école est composée de bâtiments ouverts sur l'extérieur aux formes sinueuses que les étudiants appellent les *gusanos* (vers de terre). D'autres écoles et conservatoires subordonnés à l'ENA ont été ouverts en 1974 dans l'ensemble des provinces de l'Île.

L'apprentissage à l'ENA devient au fil des années plus spécialisé et les élèves approfondissent leurs compétences en solfège, théorie musicale, harmonie et histoire de la musique, parallèlement à l'enseignement traditionnel de *segundaria* (mathématiques, physique, biologie, langues vivantes, philosophie politique, espagnol, etc.). En tant que jeunes

---

<sup>159</sup> Qui quittera Cuba en 1966 en raison de fortes dissensions avec le pouvoir politique après avoir été un de ses grands soutiens.

adultes, ils commencent à devoir dédier une partie de leur temps aux activités politiques mises en place par les syndicats regroupant les lycéens (*Federación Estudiantil de la Enseñanza Media*, FEEM) ou bien directement par la Jeunesse Communiste. Ils se soumettent aussi, au même titre que leurs camarades de l'enseignement général (Instituts pré-universitaires) ou professionnel (*técnico medio*) au travail dans les champs et participent ainsi à l'effort national dans le domaine agricole. Reynaldo Fernández Pavón, musicien formé à l'ENA dans les années 60 vivant aujourd'hui à Philadelphie témoigne :

*Quand il ne fallait pas aller à un acte politique, il y avait une mobilisation à la Place de la Révolution pour écouter Fidel, ou n'importe quoi d'autre ; beaucoup d'activités extrascolaires qui n'avaient rien à voir avec la musique ! Je suis arrivé à la conclusion que ceux qui ont réussi à obtenir leur diplôme étaient extraordinairement doués, parce qu'ils se battaient constamment contre de nombreux facteurs qui conspiraient à ralentir leur progression<sup>160</sup>.*

Les jeunes étudiants de l'ENA ont donc un emploi du temps très chargé et doivent, pour prétendre passer au niveau supérieur et ultime de l'enseignement, faire preuve de volontarisme et d'excellence dans toutes les enseignements et activités qui leur sont imposés ou prodigués, de manière à avoir le meilleur *expediente*, un dossier scolaire « sans taches » (*sin mancha*). De nouveau, ceux qui ne peuvent accéder au niveau supérieur sont réorientés en accord avec leurs familles vers une autre carrière.

A l'obtention du diplôme de niveau moyen (*nivel medio*) généralement vers 18 ans les jeunes adultes sont convoqués pour le service militaire qu'ils passeront la plupart du temps dans d'autres provinces du pays, et ce pour une durée d'un an.

L'*Instituto Superior de Arte*, l'ISA, créé plus tard en 1976, assure le niveau supérieur de la formation musicale. Il est divisé en trois sections : musique, arts scéniques et arts plastiques et ne possède pas d'annexe en province. Moore note que beaucoup des professeurs, lors de la création de l'Institut, sont allés fraîchement diplômés de L'ENA en URSS non seulement pour parfaire leurs compétences musicales formelles, mais aussi pour apprendre les méthodes pédagogiques d'enseignement. Le mot d'ordre de l'ISA est l'excellence et une forte propension à l'esthétisme qui de nouveau entraîne frustration et incompréhension chez certains étudiants.

Que ce soit à l'ENA ou à l'ISA, les jeunes qui se passionnent pour les nouveaux styles musicaux à la mode (du jazz à la pop anglaise) doivent garder cet intérêt pour eux de manière à ne pas être taxés de « diversionnisme » idéologique. Ils utilisent en réalité les savoirs

---

<sup>160</sup> Entretien recueilli par Moore (2006 : 18).

techniques transmis dans cette école pour exceller dans d'autres champs musicaux. À titre d'exemple on peut citer le groupe *Irakere* du pianiste Chucho Valdés, dont la plupart des musiciens sur les trente années de son existence sont issus des écoles de musique de la Havane ce qui a amené certains observateurs de la musique cubaine comme Gary Dominguez à parler de «Generación Irakere»<sup>161</sup>.

L'emploi du temps des étudiants laisse peu de place aux loisirs. Ils vivent dans un certain ascétisme, divisant leur temps entre les cours et les constantes et incessantes répétitions de gammes. Le passage par l'ISA (de 4 à 7 ans selon les cursus) constitue pour les étudiants une période de dévouement total à la pratique musicale avec l'idée qu'il faut tirer le plus grand profit de ce passage par le monde de l'excellence<sup>162</sup>.

Comme le note Moore (2006 : 95), les mêmes tensions esthétiques que dans les centres de formation pour professionnels existent au sein de ces écoles entre un savoir dispensé par les professeurs mettant en avant le répertoire expérimental classique et la volonté des étudiants de se focaliser sur des composantes plus populaires de la musique cubaine.

A la fin de leur parcours universitaire et à l'obtention de leur diplôme supérieur, les jeunes artistes doivent passer leur service social qu'il ne faut pas confondre avec le service militaire bien qu'ils soient tous deux obligatoires. La gratuité de l'enseignement et les conditions de vie facilitées par la pension complète, elle aussi gratuite doivent en effet être « compensées » par deux ans de services à l'État qui les affectera, selon leur classement académique dans des centres de travail en milieu rural pour des salaires considérés souvent comme insatisfaisants.

Leur diplôme étant validé à la fin de leur service social, les jeunes artistes passent automatiquement l'évaluation auprès des autorités compétentes et sont intégrés à un centre de promotion artistique sous l'égide du CNC et chez les musiciens, de l'Institut Cubain de la Musique (ICM). Ils sont donc automatiquement intégrés au monde professionnel en qualité d'ayant-droits.

La description du système cubain de formation permet de mieux comprendre les liens entre la pratique artistique et la volonté politique révolutionnaire. Il apparaît que, tant dans le

---

<sup>161</sup> En ligne <http://www.laconga.org/eyes016.htm>

<sup>162</sup> J'ai vécu quelques mois à l'internat de l'ENA et de l'ISA (dans la partie du bâtiment dédié aux étudiants étrangers) et le contact avec les étudiants du niveau supérieur m'est apparu assez difficile tant ils paraissaient constamment sous pression, pressés, toujours cachés derrière leurs instruments. J'étais par exemple autant réveillé le matin par les coqs de Cubanacán que par les guitaristes qui dédiaient plusieurs heures à la répétition de leurs gammes (des plus élémentaires aux plus complexes).

domaine strictement professionnel que dans la formation des futures élites, la politique cubaine vise à instaurer une situation monopolistique et cadrée de la pratique artistique. Cette forme et cette volonté de structuration des compétences et des rôles artistiques est en réalité calquée sur le modèle académique soviétique comme l'explique ici la description faite par Freidson (1986 : 431) sur les peintres.

Ainsi, dans les pays comme L'Union Soviétique, l'organisation artistique implique la sélection précoce des peintres, leur formation par un système d'enseignement, leur accès à des carrières de fonctionnaires comme professeurs ou artistes créateurs à temps plein. Des carrières régulières de ce type ainsi fondées sur une organisation publique existaient déjà dans le modèle d'ancien régime (Moulin, 1983). Dans de tels cas, c'est l'État qui désigne certains types d'activité comme artistiques, qui sélectionne, forme et finance ceux qui sont considérés comme compétents pour accomplir le faisceau de tâches qu'implique la production artistique et qui leur permet de revendiquer légitimement le statut d'artiste, dont tous les autres sont exclus.

Les tensions entre mise en avant d'une « musique d'école » et le désir d'une pratique d'inspiration plus populaire de la part des étudiants seront résolues par la volonté politique du Parti Communiste de promouvoir un art résolument social et conscient, instrument ou expression du contexte historique cubain et de la révolution. Cette main du politique s'étend donc largement au-delà des frontières formelles et statutaires dans cet épisode de la révolution cubaine appelé le « Quinquennat gris » posant le réalisme socialiste comme seule voie légitime.

Au début des années 70, le politique se fait plus explicite pour se déployer dans le domaine de manière plus tranchée et plus totale, en instaurant une vigilance et une intervention idéologique constantes et quotidiennes qui rendent trouble la frontière entre espace privé et public. Toute activité est mise au service du communisme et des prérogatives du Parti. De tout on fait un phénomène politique, et l'art devient une arme symbolique forte.

### 3.2.3. Le contrôle total

Dans le milieu intellectuel et artistique, à partir de « *palabras a los intelectuales* », de nombreux débats et conflits<sup>163</sup> ont émergé entre les tenants d'une création se basant sur le

---

<sup>163</sup> J'ai évoqué plus haut les débats entre Alfredo Guevara de L'ICAIC et les éléments conservateurs du PC, on peut aussi citer l'expérience avortée de l'espace de réflexion que constituait le revue « Lunes de révolution » animée par Guillermo Cabrera Infante (voir Luis, 2003) ou enfin les discussions qui ont émergé autour de la publication de l'œuvre baroque de José Lezama Lima, *Paradiso* (voir Behar, 2009 : 133).

réalisme socialiste et une fonctionnalité concrète de l'art, et ceux qui ne croyaient pas à ce qu'ils considéraient comme un primat de l'action sur l'intention esthétique.

L'application du réalisme socialiste soviétique que Baudin et Heller (1993 : 310) qualifient en s'inspirant de Kuhn (1983) de « paradigme culturel », tant il se pose comme un champ structurant et structuré, met un terme au bouillonnement créatif qui a pu exister dans la décennie précédente et grave dans le marbre l'institutionnalisation du modèle cubain qui à compter de cette date tend plus à la conservation qu'à la proposition.

### Le Quinquenio Gris

Il n'est pas question d'expliquer dans ce travail le débat sur le « maintien » du régime socialiste cubain uniquement du fait de son caractère répressif ou d'un recours systématique à la notion de totalitarisme<sup>164</sup>. Ainsi, il est plus juste et plus nuancé de parler d'une tentation totalitaire qui traverse l'histoire révolutionnaire, s'instaurant de manière latente ou procédant par coup, faisant preuve de son autorité quand celle-ci s'avère mise en question. Le projet politique cubain, s'il porte bien une volonté d'imposition d'un mode de penser, de faire et d'agir a toujours fait face à des résistances et des conflits. De fait, ce contrôle sur les corps et les esprits ne put jamais se déployer de manière parfaite et unidimensionnel sur la population et sur la catégorie qui m'intéresse. Il est en revanche possible d'identifier des phases, des périodes où ce contrôle s'est étendu de manière plus forte, où l'idéologie s'est imposée avec plus d'intransigeance et virulence, pour devenir radicale et manichéenne.

Si l'identification d'une majorité d'artistes (demeurés à Cuba, ce qui en relativise quelque peu la portée) au processus révolutionnaire semble réelle et parfois manifeste, ces derniers ne l'assimilent pas à une soumission et une fusion de l'art et du politique, ils la considèrent comme une participation active et parfois critique à ce même processus politique. Cette posture de critique constructive trouvera ses limites avec ce que l'on appelle le *Quinquenio gris* (1971-1976) qui se caractérise par un fort dogmatisme et rejet de toute idée, attitude ou comportement n'entrant pas dans les cadres d'une définition théorique et abstraite du socialisme réel posant son établissement comme une nécessité historique à laquelle il faut se soumettre pour parvenir à un vrai changement de société.

---

<sup>164</sup> Les descriptions de l'expérience de certains des individus donneront assez à voir la légitimité qu'a pu porter le régime cubain.

Le jdanovisme artistique (Baudin, 1997) se déploie dans l'optique de faire des musiciens et plus généralement des créateurs des soutiens inconditionnels ainsi que des porte-paroles du socialisme cubain. Cette période s'inscrit dans une dynamique plus globale d'imposition du socialisme et de conformisme au modèle soviétique que le contexte socio-historique a rendu plus urgente et aigüe.

*Le pays traversait alors une période de tensions accumulées, avec en particulier la mort de Che, l'intervention soviétique en Tchécoslovaquie – que le gouvernement a approuvée, même s'il y a eu des résistances- l'offensive révolutionnaire de 1968 -un processus peut-être prématuré et peut-être peu nécessaire d'expropriation des petits commerces et offices privés- et l'infructueuse Zafra des Dix Millions, qui malgré avoir été « la plus grande de notre histoire » a laissé le pays au bord de l'épuisement. Soumis au blocus impérialiste nord-américain, ayant besoin d'un marché stable pour ses produits - le sucre en particulier- Cuba a dû redéfinir radicalement ses alliances. Il y eut un rapprochement encore plus fort avec l'Union soviétique et les pays socialistes européens. En 1972, Cuba intègre le COMECON. (Fornet, 2007 : 11).*

Ce contexte donne lieu à une radicalisation dogmatique où le travail des artistes est envisagé comme un outil de légitimation de l'ordre politique. On place donc à la tête des organisations de la culture (du Conseil National de la Culture en particulier) ce que l'on peut appeler en se référant à H.S Becker (1985 : 171) des « entrepreneurs de morale » détenant le monopole de la définition de ce que doit être l'art en socialisme et chargés de veiller à son respect en redéfinissant particulièrement le terme d'avant-garde. Cette période noire de la liberté d'expression, qui intervient brusquement, est appelée le *Pavonato*, du nom du nouveau directeur du CNC, Luis Tamayo Pavón. Ambrosio Fornet, écrivain, scénariste et critique littéraire qui a vécu ces années de plomb, en donne son interprétation :

*A partir du congrès de l'éducation et de la culture a émergé avec Luis Pavón Tamayo à sa tête, un CNC transformé, dont aucun de ses dirigeants, d'après mes souvenirs, n'avait de lien organique avec l'avant-garde. Tous les liens de continuité ont été curieusement détruits ou réduits au minimum. De par ses actions, le Pavonato, ce fut justement cela, une volonté de disputer le pouvoir, ou autrement dit de pousser dehors des groupes qui avaient jusque-là imposé leur domination dans le champ de la culture et qui, à quelques exceptions près, n'étaient pas selon lui dignes de « confiance politique ». (Fornet, 2007 : 11).*

C'est une course à la conformité socialiste qui commence et toute forme de déviation vis-à-vis du modèle dominant devient suspecte et assimilée au « diversionnisme », interprétée comme comportement contre-révolutionnaire. L'artiste, le musicien, l'écrivain, le créateur doit faire partie de l'œuvre créatrice du socialisme et doit par son travail mis au service du message politique, éduquer, éveiller et participer au projet politique collectif. Il est évalué



selon des « paramètres » de conformité et de confiance envers la Révolution. Yvon Grenier parle de « paramètres primaires et secondaires » qui tracent les frontières du dicible dans ce contexte politique autoritaire. Les paramètres primaires interdisent « la remise en question, voire la discussion, du discours métapolitique et fondateur du régime » (2011, 150). Ces paramètres primaires se basent sur trois principes. Tout d'abord, on ne peut critiquer les dirigeants historiques (Fidel et Raúl). Ensuite, on se doit de considérer le processus révolutionnaire comme un processus sans fin. Enfin, sont absolument prohibées toutes les manœuvres ou expressions qui entraîneraient la division, qui nuiraient à l'unité de la *Revolución*. Les paramètres secondaires introduisent quant à eux une plus grande incertitude. En effet, ces derniers sont tout à fait variables dans le temps et selon les conjonctures. Ils sont fait des règles et normes pour la plupart implicites qui compte tenu de leur plasticité inscrivent les créateurs, artistes ou intellectuels dans une plus grande incertitude. Ils constituent des guides de conduites et de pensées moins rigides et donc dans une certaine mesure négociables, à la différence des paramètres primaires<sup>165</sup>. Ce qui peut ici caractériser le *quinquenio gris* est un fort ressèment au sein de ces paramètres secondaires où les marges de manœuvres se trouvent considérablement réduites voire détruites.

La rhétorique inclusion/exclusion pose des limites très claires. On est révolutionnaire ou on ne l'est pas, il n'existe plus d'entre deux. Le compromis et la négociation qui avaient marqué les années 60 disparaissent au profit du dogme marxiste-léniniste. On assiste à la mise en place d'une offensive visant à s'accaparer l'historicité, redéfinissant les cadres de l'autorité et du projet. Dès lors, sont mis à l'écart, menacés ou poursuivis tous ceux qui ne donnent pas à voir la pureté cristalline et la grandeur de l'œuvre révolutionnaire. L'homosexualité par exemple devient la cible de cette offensive révolutionnaire et est considérée comme une pathologie impérialiste dont il convient d'effacer toute trace. De manière indistincte et souvent brutale est réprimé tout ce qui peut être assimilé à une carence de virilité chez les hommes et un manque de féminité et de pudeur chez les femmes. Les cheveux longs, les jeans, les pattes d'éléphant, les jupes trop courtes, les musiques de l'extérieur sont autant de manifestations néfastes à ce que doit devenir et être la culture cubaine.

La situation des musiciens s'en trouve affectée et ils doivent manœuvrer avec les censeurs. Certains musiciens rencontrés à Cuba font part d'une censure et d'un contrôle exercé « seulement » par quelques « imbéciles et brutes » isolés cherchant à se faire une place en jouant le jeu, classique dans les régimes communistes, de la surenchère à la conformité

---

<sup>165</sup> J'aborderai dans la 5<sup>ème</sup> partie de cette thèse, comment sont négociées ces règles secondaires chez les musiciens ordinaires mais aussi chez des artistes plus reconnus.

(Bloch, 2007). Non sans accorder de crédit à ces discours, il est évident que cette politique va bien au-delà de l'action d'individus limités. De véritables procès d'intention politique sont mis en place, les « criminels » procèdent à leur autocritique et sont poussés à dénoncer ceux qui se livrent à des activités « impures » comme ce fut le cas dans le *mea culpa* de l'écrivain Heberto Padilla<sup>166</sup>. La situation économique du pays avec l'échec de la grande *zafra* altère la légitimité conférée au pouvoir et la confiance d'une partie de la population, le soutien de l'Union Soviétique entraîne le pouvoir lui aussi dans cette surenchère aux mains propres pour devenir, pour reprendre les mots d'un musicien passé par cette période, « *plus soviétiques que les soviétiques* »

Selon Fornet (2007), la fin de la censure et de la répression a lieu lors de la création du Ministère de la Culture qui marquerait la fin du calvaire et le début du salut. Des critiques virulentes formulées notamment par la revue *Encuentro de la Cultura Cubana* (Morán, 2007 ; Alberto, 1996) basée à Madrid s'interrogent sur la réalité de cette disparition de la censure à Cuba avec le Ministère de la Culture postulant en effet que cette période n'a en réalité jamais pris fin. Quoiqu'il en soit, *le quinquenio gris* peut être considéré comme le paroxysme de la tentation totalitaire cubaine et il est évident qu'il laissera des traces dans l'expérience artistique cubaine. Cette période a rendu explicite le fait que la création peut à n'importe quel moment, être remise en cause par le pouvoir politique. Si plus jamais le contrôle ne s'exercera de manière aussi intense et explicite dans le quotidien des musiciens, sortir des sentiers battus les expose à une forme de rappel à l'ordre ou de marginalisation. C'est de cette censure disséminée, éparpillée, dont on ne sait ni qui l'exerce ni quelles en sont les limites, qu'ils doivent désormais tenir compte dans leurs démarches quotidiennes. Laissons le soin à Eliseo Alberto de conclure sur les causes et les conséquences de ces années grises.

*L'assassinat d'Ernesto Guevara dans une école rurale de Ñancahuazú, l'offensive révolutionnaire, l'échec de la Zafra et bien sûr la guillotine qu'a été le premier congrès d'Education et de la Culture, représentent, c'est mon avis, les quatre infarctus qui ont annoncé l'effondrement de l'Utopie rebelle (Alberto, 1996).*

---

<sup>166</sup> Voici un extrait du discours de Padilla à l'Union Nationale des Ecrivains et des Artistes de Cuba juste après sa détention dans les services de la Sécurité de l'État « *Comme je vous l'ai dit, j'ai commis des erreurs impardonnables. J'ai diffamé, j'ai injurié de manière constante la Révolution, que ce soit avec des Cubains et avec des étrangers. Je suis allé très loin dans les erreurs et mes activités contre-révolutionnaires. [...] Le contre-révolutionnaire est celui qui agit contre la Révolution, qui lui fait du mal. J'ai agi dans ce sens et ai fait du mal à la Révolution. J'étais plus intéressé par mon importance intellectuelle et littéraire que par l'importance de la révolution, je me dois de l'avouer.* »

Le *quinquenio gris* marque ainsi une rupture dans le vécu révolutionnaire, la fin de l'enthousiasme et de l'optimisme et le début de l'institutionnalisation du pouvoir politique

L'exode des musiciens

*Nunca podré morirme,  
mi corazón no lo tengo aquí.  
Alguien me está esperando,  
me está aguardando que vuelva aquí.  
Cuando salí de Cuba,  
dejé mi vida dejé mi amor.  
Cuando salí de Cuba,  
dejé enterrado mi corazón  
Una triste tormenta  
te está azotando sin descansar  
pero el sol de tus hijos  
pronto la calma te hará alcanzar<sup>167</sup>.*

*Je ne pourrai pas mourir,  
mon cœur n'est pas ici.  
Quelqu'un m'attend,  
attend que je revienne ici.  
Quand j'ai quitté Cuba,  
j'ai laissé ma vie, j'ai laissé mon amour.  
Quand j'ai quitté Cuba,  
j'y ai laissé mon cœur enfoui.  
Une triste tempête  
te secoue sans répit,  
mais le soleil de tes enfants  
te redonnera bientôt la tranquillité.*

Entre 1959 et 1980, une partie de la communauté artistique, dont beaucoup de musiciens populaires qui en constituaient la frange la plus aisées prend le chemin de l'exil et de l'immigration. À l'image de *La Lupe* (« la reina del Latin Soul »), Olga Guillot ou bien Celia Cruz, ils choisissent de prendre un aller simple pour les États-Unis<sup>168</sup>.

La prise en charge totale de leur activité et la déclaration de Cuba comme socialiste en 1961 sont vécues comme une intrusion et une menace dans leur liberté de créateurs. De plus, la réforme urbaine et les expropriations de résidences secondaires de cette classe considérée comme bourgeoise par le pouvoir motivent encore ces départs. À cela s'ajoute la limitation progressive de leurs possibilités d'enrichissement qui amplifie les mécontentements et les frustrations chez les « *consagrados* », les artistes renommés. Aussi, la déliquescence des scènes ouvertes aux musiques « apolitiques » et populaires, marquée par la fermeture des cabarets, réduit considérablement leurs marges de manœuvres, et s'ils veulent se produire en

---

<sup>167</sup>. Cette chanson datant du début des années 60 de José Aguilé, qui n'était pas Cubain mais Argentin, est devenue un standard de la communauté cubaine des États-Unis interprétée notamment par Los Cincos Latinos et Celia Cruz.

<sup>168</sup> Pour une liste plus complète des musiciens cubains qui ont quitté l'île dans les années 60 et 70, voir Diaz Ayala, 1981.

public, ils doivent modifier quelque peu leur répertoire ce qui entérine leur crainte d'un formatage autoritaire des pratiques culturelles.

Si certains acceptent de voir leurs revenus diminuer fortement (Comme Benny Moré ou Bola de Nieve) et portent une attention bienveillante au processus révolutionnaire, d'autres y voient une attaque directe à leur bien-être et profitent d'un concert à l'étranger ou de la politique de laisser-aller migratoire de Fidel Castro<sup>169</sup> pour quitter définitivement le pays. Ceux qui refusent la soumission politique et économique tout en restant au pays sont l'objet d'une marginalisation, par la censure directe et ferme (mettant en place et faisant circuler des listes noires non officielles dans les stations de radio et de télévision, cf. Moore, 2006 : 69) ou bien par une « mise au placard », les institutions qui les représentent ne cherchant plus à les promouvoir.

Il faut noter que ces départs n'ont pas été entravés par l'autorité cubaine. Le pouvoir politique demeurerait en effet disposé à voir quitter le territoire les individus qu'ils considéraient comme des « petits bourgeois », « des enfants gâtés » peu disposés à appuyer la Révolution cubaine. Le départ a en outre été facilité par l'existence d'une forte communauté cubaine à Miami avant la révolution. Les musiciens qui portaient disposaient donc de réseaux familiaux et professionnels facilitant leur arrivée et la continuité de leur carrière. Au niveau légal, les autorités nord-américaines mirent en place un régime de facilitation des visas et des séjours pour les ressortissants cubains<sup>170</sup>.

### **3.3. Le temps de la stabilisation**

A partir de 1976 et jusqu'à l'avènement de la période spéciale en temps de paix, la routine révolutionnaire s'installe. Les « éléments » les plus contestataires sont partis, le rapprochement économique, social et culturel avec l'URSS est devenu officiel, la révolution s'institutionnalise.

L'encadrement légal des musiciens prend sa forme définitive dès la fin des années 70, accomplissement pratique de l'idéal révolutionnaire où les musiciens deviennent des travailleurs de la musique, employés par des entreprises d'État de promotion musicale,

---

<sup>169</sup> Qui telle une soupape de sécurité, dérégule les contrôles migratoires quand la pression interne devient trop forte comme à Camarioca en 1965, Mariel en 1980 et La Havane en 1994.

<sup>170</sup> Politique migratoire qui va s'institutionnaliser peu à peu pour donner officiellement lieu en 1966 à la loi d'ajustement cubaine, régime migratoire favorisant les démarches légales des Cubains concernant dans un premier temps leur séjour, puis l'obtention de la nationalité américaine.

modèle encore en vigueur aujourd'hui. Le monde de la musique se divise : il y a celui des professionnels assimilés à des fonctionnaires de la culture ; et celui des amateurs, bénéficiant d'un fort appui institutionnel, lesquels se produisant à titre gratuit et volontaire permettent d'équilibrer le monde de la pratique musicale.

### 3.3.1. Les entreprises de promotion musicale

La description chronologique des évolutions institutionnelles met en évidence non seulement leur progression mais aussi le fait que l'histoire des cadres légaux cubains est marquée par des temps forts. L'offensive révolutionnaire ouvre la voie à un mode d'encadrement plus total. À partir de la création du Ministère de la Culture de la République de Cuba, en 1976, se développe en revanche une conception plus décentralisée et raisonnée de la pratique artistique dans le pays.

Cette création tardive va permettre une réorganisation de travail artistique en se basant sur l'idée d'une rationalisation des administrations culturelles tout en y instaurant une relative flexibilité idéologique. Auparavant, la gestion des travailleurs de la Culture dépendait tout d'abord d'une institution unique, le Conseil National de la Culture bénéficiaire des fonds du ministère de l'Éducation. La culture ne possédait donc pas de fonds propres et sa dépendance vis-à-vis de l'Éducation s'inscrivait dans la perspective d'une culture utile à l'émancipation de la population par le savoir plus que dans une réelle préoccupation concernant le domaine créatif et esthétique. En outre, en raison de son hypercentralisation, de nombreux problèmes ont émergé. Si les cadres légaux de la vie des artistes et des musiciens ont été posés, il fut souvent impossible de les mettre en application. Et les dysfonctionnements successifs (retards ou non-paiement des salaires par le monolithique Centre National des Contrats Artistiques, démotivation des musiciens), en plus d'entraîner des mécontentements témoignaient d'une certaine irrationalité de la politique culturelle révolutionnaire.

Si la Création du Ministère de la Culture répond à la volonté d'organiser la structure politique en s'inspirant du modèle soviétique, elle permet une organisation plus rationnelle, un meilleur encadrement des musiciens et met un terme aux situations chaotiques parfois observées. Son nouveau ministre Armando Hart, bien qu'il soit un cadre de la révolution et ancien ministre de l'Éducation, inspire confiance à une partie des intellectuels et artistes cubains par sa manière d'appréhender la concertation et le dialogue.

*Il ne nous a pas demandé si on préférerait les Matamoros ou les Beatles, si on appréciait plus la peinture réaliste à celle plus abstraite, si on préférerait la fraise ou le chocolat. Il nous a simplement demandé si on était disposés à*

*travailler. J'ai eu rapidement l'impression que se rétablissait la confiance perdue et que de nouveau le consensus était possible. (Fornet, 2007 : 15).*

Bien qu'il convienne de prendre les observations de Fornet avec quelque peu de distance (les parcours de certains musiciens viendront nuancer ce qui ressemble à un cri de victoire et à la fin de la censure), la culture s'ouvre à une forme de consensus laissant une possible place à la négociation si celle-ci n'entre pas directement en conflit avec la Révolution.

D'un point de vue plus formel et statutaire, on assiste à la naissance et au développement progressif de l'Institut Cubain de la Musique (ICM) qui divise les tâches en plusieurs entreprises de promotion musicale auxquelles les musiciens sont progressivement intégrés<sup>171</sup>. Dépendantes à leur début du ministère de la culture, ces entreprises deviennent au fil du temps de plus en plus autonomes jusqu'à s'autofinancer à partir du milieu des années 80. Sous l'égide de l'ICM qui organise les auditions et les évaluations des aspirants professionnels et leur donne « un aval de professionnalité », ces entreprises sont présentes localement sur l'ensemble du territoire et ont pour rôle de trouver du travail aux artistes qui font partie de sa *plantilla*, de son personnel et de veiller au bon fonctionnement et déroulement du travail des musiciens.

Mais cette forme de décentralisation de la gestion musicale ne doit cependant pas être entendue comme la fin du contrôle et de la régulation des artistes. Il s'agit plutôt de la rationaliser. Elle n'est ainsi pas contradictoire avec la pérennité du contrôle sur l'activité artistique.

*A mon avis, ces entreprises existent dans notre pays car ils veulent que ce soit un système socialiste et tout doit être sous contrôle. (César, directeur d'un groupe, 52 ans).*

Les musiciens qui les intègrent ne sont donc pas dupes concernant l'intégration et l'autonomie réelle de ces dernières vis-à-vis de la politique étatique, élément qui est d'ailleurs explicite dans la présentation de l'une d'entre elles, le « Centro Musical Adolfo Guzmán »

---

<sup>171</sup> Ochoa (2005 : 27) donne une liste assez complète des institutions qui dépendent de l'ICM. En plus des entreprises de promotion musicale, il y a pour la production les studios d'enregistrement et d'Édition musicale (EGREM), La Fabrique d'instruments de musique « Fernando Ortiz » et la Maison d'Édition de Cuba. Pour le patrimoine, la recherche et l'information, le Musée National de la Musique, le Centre de Recherche et de développement de la musique cubaine (CIDMUC) et le Centre d'information et de Documentation Ordilio Urfé et pour les présentations en public, le Théâtre Karl Marx, la salle de concert « Amadeo Roldán » et l'Agence Nationale des Tournées Artistiques. En font aussi partie des Sociétés Anonymes en partenariat avec L'ICM comme RECSA, ARTEX S.A. et Promusic S.A.

[Notre mission est :] Exécuter la politique culturelle de l'État à partir de notre ample catalogue d'artistes de musique et de spectacles et parrainer les grands évènements dont nous avons la charge.<sup>172</sup>

Chaque entreprise musicale met en place un catalogue d'artistes susceptibles d'être mobilisés. Ces entreprises se partagent les tâches et les musiciens selon le type de formation et le style musical proposé, le répertoire. À titre d'exemple mais aussi pour nommer d'ores et déjà les institutions qui vont compter dans le parcours des musiciens qui m'accompagneront au long des pages suivantes, je voudrais décrire avec plus de détails le domaine de compétences de chacune d'entre elles dans la capitale havanaise.

Tout d'abord, la *Empresa Promotora « Ignacio Piñero »* du nom de l'un des musiciens populaires les plus connus du XX<sup>ème</sup> siècle à Cuba, fondateur au début des années 30 du non moins connu *Septeto Nacional*. Cette entreprise créée en 1978 rassemble tous les groupes quel qu'en soit le format (*trío, cuarteto*, etc.) s'inscrivant dans le champ des musiques traditionnelles et dites folkloriques comme le *son*, la *canción tradicional* mais aussi le *changüi*, la *rumba*...

Le *Centro Musical « Adolfo Guzmán »* (du nom du compositeur et pianiste cubain né en 1920, soutien indéfectible de la Révolution Cubaine) regroupe depuis 1981 les instrumentistes solistes et les personnalités historiques de la musique et des spectacles cubains. Elle compte dans son catalogue des formations de musique dite « bailable » (dansante) qui fait de cette entreprise une entité composée de formations très hétérogènes. Ce qui semble donc la caractériser est l'attention portée aux solistes ou groupes de petits formats (duo, *trío*, *cuarteto*)

La *Empresa Provincial de Música Popular « Benny Moré »* (musicien hyper populaire qui est aujourd'hui encore le symbole de la spontanéité populaire dans la musique, surnommé le Barbare du rythme) regroupe les mêmes styles que l'entreprise précédente mais se dédie tout particulièrement aux grandes formations populaires.

La *Agrupación de Música de Concierto* compte comme son nom l'indique dans son catalogue, les compositeurs et interprètes de musique classique, de ballets. Elle a été progressivement rejointe dans les années 80 par certains musiciens solistes de la *nueva trova*.

Enfin, le *Centro Provincial de la Música de La Habana « Antonio Maria Romeu »* (auteur compositeur) prend en charge les musiciens interprétant les musiques de traditions paysannes (*campesinas*) ainsi que les musiques traditionnelles. On y retrouve ainsi des

---

<sup>172</sup> Site internet de l'entreprise :  
[http://www.sancristobal.cult.cu/sitios/prov/WebGuzman/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1&Itemid=27](http://www.sancristobal.cult.cu/sitios/prov/WebGuzman/index.php?option=com_content&task=view&id=1&Itemid=27)

catégories « particulières » d'artistes tels que les *repentistas*, poètes et improvisateurs qui basent leur pratique sur un dialogue avec les instrumentistes dans une pure tradition paysanne.

On note ici que la répartition des musiciens possède un côté parfois arbitraire dans l'intégration de l'une ou de l'autre de ses entreprises. Un musicien faisant du traditionnel pourra intégrer la Benny Moré ou la Guzmán, un soliste guitariste pourra autant intégrer cette dernière que la Romeú. Il existe dans les provinces de l'île, bien qu'elles soient évidemment moins nombreuses, le même type de structures qui fonctionnent de la même manière.

L'entreprise occupe une place importante dans la carrière des musiciens tout d'abord au niveau de la promotion. Tout au moins jusqu'à la période spéciale<sup>173</sup>, c'est en effet l'entreprise qui est mobilisée par les entités désireuses de s'attacher les services des musiciens et qui, une fois la demande enregistrée, mobilise ceux qui semblent le plus adaptés aux types d'activités mais aussi à la structure du lieu. Un trio de musique traditionnelle est appelé pour animer les soirées d'un restaurant géré par exemple par l'entreprise de gastronomie locale, un groupe de *nueva trova* pour un acte politique pour le Parti ou la Jeunesse Communiste, un pianiste pour se produire dans le hall d'un hôtel du centre de la ville, etc.

Le Centre de promotion prend aussi intégralement à sa charge ce que l'on appelle à Cuba, los *tramites* (les transferts) et *las gestiones* (gestion de papiers). Les musiciens, une fois l'activité acceptée, signent leur contrat et tout est géré par l'institution. Leur jeu n'est pas parasité par des démarches extra-musicales, ils se dédient à 100% à la musique et à la composition. De même, si les artistes doivent quitter le territoire cubain pour se produire à l'étranger, les démarches auprès de Ministère de l'intérieur et des services de l'Immigration sont non seulement facilitées mais aussi intégralement à la charge de l'entreprise.

Aussi, l'entreprise apporte un soutien considérable dans les « fournitures » nécessaires aux musiciens. Les instruments de musique, les cordes de guitare, les amplificateurs font partie du « *medio basico* » de l'entité (les moyens de base). On fournit aux musiciens le matériel comme à l'employé de bureau ses stylos et son imprimante. Les musiciens ont deux alternatives pour leurs instruments : soit se les faire prêter par l'entreprise qui dispose d'un « parc » d'instruments, soit choisir de lui payer à crédit, par un prélèvement sur leur salaire à un taux nul et à un prix subventionné.

Le travail des musiciens est d'autant plus facilité par l'instauration d'un salaire fixe qui ne change qu'au gré des auditions qui leur donnent l'opportunité d'évoluer sur la grille

---

<sup>173</sup> Je verrai que la politique et le fonctionnement des entreprises de promotion seront profondément affectés par la crise.



salariale. Leur salaire est versé indépendamment du nombre de concerts et d'activités qu'ils effectuent, ils ont donc une grande sécurité quant à leur emploi et dans les années de « vaches grasses » (*vacas gordas*) de la Révolution, ils vivent correctement.

Les grilles salariales qui ont permis d'établir des restrictions de salaires sont cependant l'objet du mécontentement d'une partie des musiciens. Ainsi, dans les années 80 est mis en place un système de rémunération appelé le *sobrecumplimiento*. Il est question d'autoriser les musiciens à obtenir de nouvelles activités (obtenues par l'entreprise ou directement par les musiciens auprès des lieux de potentiels concerts). Ainsi, ils peuvent cumuler leur salaire subventionné (donnant lieu à une dizaine d'activités) et le cachet d'activités sous contrat « complémentaires ». Ces cachets qui demeurent soumis au contrôle de l'entreprise qui vérifie leur légalité et en prélève un impôt viennent gonfler considérablement les revenus des artistes qui petit à petit, sans toutefois constituer une classe à part, acquièrent un niveau de vie supérieur à celui des travailleurs des autres secteurs.

Ainsi, une fois devenus officiels, les musiciens n'ont aucun effort à faire pour se produire sur scène et voient leur pratique totalement prise en charge et subventionnée par l'État, ce que beaucoup d'entre eux appelleront *a posteriori*, « l'ère de la gratuité ».

Ajoutons enfin qu'en continuité de cette prise en charge étatique, les droits d'auteurs sont mis en question. En effet, entretenus par l'État, on ne peut plus justifier chez les artistes l'existence d'un revenu supplémentaire. L'ancienne agence de gestion des copyrights, la *Sociedad Nacional de los Autores Cubanos* (SNAC) est profondément réformée dans le sens d'une raréfaction des droits d'auteurs. La rémunération des auteurs pour une diffusion populaire est de fait considérée comme non conforme à la politique de la Révolution et sera par la suite l'objet d'un certain désintéressement de la part des autorités.<sup>174</sup> La convention implicite semble être celle d'une appartenance *de facto* des artistes et de leurs œuvres à l'État et au peuple cubain.

Pour résumer, les entreprises de promotion musicale ont pour objectif, encore aujourd'hui, de promouvoir les musiciens, c'est-à-dire de leur trouver du travail et veiller matériellement à son bon déroulement. L'affiliation à ces dernières est fondamentale pour l'exercice professionnel à partir des années 70. Tout « non affilié » se produisant dans un lieu public peut lors d'une inspection du travail être frappé d'une forte amende associée parfois à la confiscation de son instrument de musique.

---

<sup>174</sup> L'organisation chaotique des droits intellectuels des artistes à la suite de la période spéciale que j'aborderai plus loin n'est pas sans rapport avec ce manque d'intérêt « historique ».

Cette organisation ne va pas sans faire penser à la description du modèle académique proposée par Raymonde Moulin. En effet, le pouvoir royal par l'intermédiaire des spécialistes autorisées à cette place détient tout autant que le pouvoir révolutionnaire cubain « *le monopole de la formation, de la sélection et de la reconnaissance professionnelle* » (Moulin, 1933). Cependant pour suivre son raisonnement tout en l'adaptant au contexte cubain, plus que des dignitaires, ils sont des fonctionnaires du secteur de la Culture qui jouissent de quelques petits privilèges dont ne disposent pas les autres secteurs du monde du travail cubain.

Cette position plus que confortable, (la *dulce vida* amplifiée plus encore par le *sobrecumplimiento*) est fortement règlementée et l'entrée dans le métier demeure fermée par l'ICM qui restreint les évaluations de professionnalité aux musiciens qui sortent des écoles de musique et à ceux qui disposent d'une très grande expérience. En somme, on ne s'improvise pas musicien.

Ces fortes restrictions ne veulent pas dire pour autant que ceux qui n'ont ni réussi à entrer dans une école de musique, ni passé avec succès les évaluations doivent laisser leur passion au placard. En effet, le Mouvement des Aficionados vient équilibrer les vocations en appuyant et soutenant les individus qui, tout en menant une vie professionnelle « normale », désirent ne pas abandonner leur intérêt pour la musique.

### 3.3.2. La balance du mouvement amateur

Le développement du mouvement amateur commence dès le début des années 60 et garde une importance fondamentale jusqu'à la fin des années 80. Il correspond tout d'abord à une volonté politique du gouvernement puisqu'il est question de réduire l'écart entre le monde professionnel et le peuple, de manière à ne plus voir les musiciens constituer une caste en marge de la réalité des travailleurs et ne pas laisser la production artistique dans les mains d'un groupe d'experts.

Les autorités participent à cet encouragement de l'art populaire en formant, avec l'aide du CNC, de nombreux *instructores de arte*, éducateurs artistiques envoyés dans les maisons de la culture, centres de travail et locaux de voisinage pour initier la population à la musique, au théâtre, à la poésie, etc.

Aussi, il convient de noter que cette politique ambitieuse de démocratisation de l'accès à la culture et aux loisirs et le caractère massif de ce mouvement qui se développe fortement

jusqu'à la fin des années 80 est permis par un contexte économique favorable, supporté par les subventions soviétiques, comme le note ici un de ses membres.

*En tant que professeur, je vivais. Et même, mieux que maintenant que les gens te disent je cherche, je me débrouille. Non, non, non. À ce moment, tu pouvais vivre avec un salaire. Tu sortais prendre un verre dans un cabaret, tu buvais un coup dans n'importe quel endroit, maintenant non. [...] Moi, dans le temps où j'étais amateur, j'ai été amateur de 1974 à 1992, je n'ai pas gagné un centime. (César).*

Chaque secteur de la société possède une section amateur. Des évènements sont organisés dans l'éducation secondaire par l'intermédiaire de la *Federación Estudiantil de la Enseñanza Media* (FEEM), à l'université avec la *Federación Estudiantil Universitaria* (FEU), mais aussi dans l'armée (FAR), dans le voisinage (Avec les *Comites de Defensa de la Revolución*, CDR) et dans toutes les entreprises d'État grâce à la *Confederación de los Trabajadores de Cuba* (CTC). Le CNC puis le Ministère de la Culture compensent ainsi les restrictions à devenir professionnel en faisant la promotion des initiatives qui favorisent la pratique en amateur.

Tous ces amateurs peuvent mettre leur talent et leur passion à l'épreuve dans de nombreux festivals et activités destinés aux amateurs, et les nombreux avantages concédés à ces derniers contribuent en outre à la forte structuration de ce mouvement. Cette participation populaire à la création artistique est d'autant plus facilitée par une souplesse de la part des entreprises vis-à-vis de leurs employés si ces derniers doivent se présenter dans des festivals en province par exemple. Qu'ils soient comptables, professeurs, ou ingénieurs, ils peuvent s'absenter pour participer à ces évènements tout en continuant de percevoir leurs salaires sans déductions ni sanctions sur leur *expediente laboral*. À titre d'exemple on retrouve le 21 septembre 1962, lors du premier festival amateur organisé dans le théâtre Payret au centre de la ville, la chorale du syndicat de l'Administration Publique du Ministère des Affaires Étrangères, la pièce de théâtre « *El casamiento* » interprétée par la troupe du Syndicat du Commerce, l'orchestre du Syndicat de la chaussure et maroquinerie et les danses populaires des organisations provinciales de San José<sup>175</sup>.

Ils parviennent ainsi dans cette absence de contraintes à développer un travail artistique d'une qualité souvent très proche de celle des musiciens professionnels<sup>176</sup>. Les amateurs, avec

---

<sup>175</sup> Programme tiré d'une affiche présentée par Moore, (2006 : 87).

<sup>176</sup> Moore, sur cette question de la qualité s'appuie sur le témoignage de Nancy Morejón et parle de « *médiocrité au nom d'une supposée égalité* » (2006 : 86). Je n'ai pour ma part pas d'opinion aussi tranchée. Dans le contexte post-période spéciale qui marque la fin d'un soutien matériel et symbolique pour les amateurs, j'ai vu certes de

des instruments qui leur sont la plupart du temps prêtés ou fournis à des prix subventionnés parviennent à se retrouver pour répéter et parfois partager les scènes importantes du pays avec des artistes à « plein temps » qu'ils connaissent et fréquentent.

Parallèlement aux syndicats et aux organisations de quartiers, une association prend une importance tout particulière dès sa création en 1985 dans l'accompagnement des plus jeunes dans leur pratique artistique non professionnelle<sup>177</sup>.

L'Association Hermanos Saíz, du nom de deux jeunes combattants révolutionnaires tués par la « *tiranía de Batista* » en 1957, est une organisation qui regroupe les volontaires en lien avec la culture (écrivains, musiciens, acteurs) de moins de 35 ans avec pour objectif de donner une visibilité à leur travail au sein de la culture. Il ne s'agit pas d'une entreprise mais bien d'une structure ne générant pas de salaires et de rémunérations où se retrouvent les jeunes passionnés.

*Depuis sa création la AHS est engagée dans le travail de ses associés, tous les jeunes avec une culture authentiquement révolutionnaire en lien avec la vie de la population, à qui en premier lieu se dédie l'association. C'est pour cela que les objectifs de travail sont la stimulation de la création artistique et littéraire entre ses membres et la création d'espaces de discussions théoriques sur la participation de l'avant-garde intellectuelle.<sup>178</sup>*

L'affiliation politique y est ici explicite et comme dans l'ensemble des associations et organismes cubains, elle figure dans ses statuts. Les productions et les œuvres dont ont fait la promotion ici doivent ainsi rentrer dans les cadres de la culture révolutionnaire puisque « *est établie la ferme volonté de ses membres de défendre les idéaux de la révolution cubaine* ».

Ce cadrage idéologique n'est pas allé sans créer une certaine défiance de la part de certains jeunes artistes qui voient dans cette organisation une manière de baliser les formes d'expression émergentes, sentiment d'autant plus fort qu'elle est la seule association destinée aux individus « jeunes ». Elle exerce donc une forme de monopole idéologique et contrôle, dans une certaine mesure, l'expression des jeunes artistes qu'il convient cependant de ne pas surestimer. En effet, les acteurs qui participent quotidiennement et localement à son développement ne sont pas dispensés d'une relative autonomie quant à la défense de certains projets artistiques. Le fait qu'elle soit la seule structure culturelle conséquente destinée à la

---

nombreux chanteurs du dimanche parfois un peu faux ou a contretemps, mais aussi beaucoup de jeunes musiciens de grande qualité, capables d'être très créatifs dans leur interprétation.

<sup>177</sup> Bien que créée tardivement, elle est une des seules organisations faisant la promotion de l'amateurisme qui continuera d'exercer un rôle important à la suite de la période spéciale.

<sup>178</sup> Présentation des objectifs sur le site internet de l'Association.

jeunesse semble au contraire jouer en faveur d'une diversité puisque s'y retrouvent « faute de mieux » de jeunes artistes ayant des positions esthétiques et idéologiques hétérogènes. De fait, dès sa création, elle accueille les jeunes talents qui n'ont pas connu en tant qu'adultes les années d'enthousiasme et de projection utopique populaire qui animaient les révolutionnaires à leurs débuts. Ils sont plutôt les enfants de l'institutionnalisation.<sup>179</sup>

Ainsi si elle garde ses prérogatives politiques, elle donne lieu à l'émergence de pratiques et de démarches novatrices et sensiblement plus ouvertes que les institutions « traditionnelles » de la culture. La seule condition est de préserver la façade érigée dans les statuts de l'Association et de ne pas attaquer « de front » le pouvoir politique.

C'est par exemple sous ses hospices que sont mises en place les *Casas Del Joven Creador* (la maison du jeune créateur) où se retrouvent les jeunes musiciens de la *nueva trova* et leurs successeurs de la *novísima trova*. À l'image de l'ASH, cet endroit « *point de convergence de certains jeunes qui cherchaient, mesuraient et exploraient leurs propres chemins créatifs* » était soumis aux tensions traditionnelles entre liberté et contrôle politique. Cette jeunesse est en effet potentiellement une catégorie d'autant plus à risque et soumise à la vigilance révolutionnaire qu'elle se situe dans la sphère créative comme le note ici José Antonio Quesada<sup>180</sup> qui fréquentait assidûment la maison des jeunes créateurs de La Havane

*Les cartes étaient sur la table et il fallait adapter une partie de notre talent<sup>181</sup> pour qu'il puisse se développer dans le labyrinthe subtil des relations entre « l'État qui contrôle tout » et le Créateur qui a besoin d'une importante marge de liberté qu'il n'entend pas céder à n'importe qui. C'est pour cela que je pense que la Casa fut une plateforme extraordinaire pour connaître les brèches du système et mettre en scène notre âme et notre cœur au travers de l'art.<sup>182</sup>*

Si soumission politique il y a, on peut la considérer comme incluse dans une stratégie de promotion et de déploiement du talent des jeunes artistes menant, je le verrai dans la partie suivante, à la construction d'un idéal de professionnalité. Malgré cet aspect, l'appartenance à l'AHS ouvre de nombreuses portes en terme de possibilité de se produire sur scène et de se tester en tant qu'artiste dans des conditions professionnelles.

---

<sup>179</sup> Et seront dans les années 2000, les enfants de la période spéciale qui n'ont connu que les années les plus noires de la révolution.

<sup>180</sup> Qui fait partie des « disparus » (à l'instar du non moins connu Donato Poveda), c'est-à-dire ceux qui malgré de nombreuses créations ont été effacés du panorama cubain après certains de leurs discours ou attitudes et qui ont depuis quitté le pays.

<sup>181</sup> L'idée que la stratégie, la négociation et parfois la malice est une partie du « talent » du musicien sera abordée en détails dans les parties suivantes traitant du quotidien de certains d'entre eux.

<sup>182</sup> Entretien fait par Javier Iglesias disponible en ligne <http://escombrosablaneros.blogspot.com/2009/10/jose-antonio-quesada-responde.html>

*De quelle autre alternative avec des possibilités concrètes de réalisation disposaient les jeunes auteurs interprètes si ce n'est l'espace limitée de l'Association Hermanos Saíz. Il se peut que quelques-uns aient développé leur projet indépendamment de cette institution et même en dehors des autres institutions culturelles, mais dans tous les cas, cela constituerait une exception à la règle, ce qui en fin de compte confirme cette idée (Borges Triana, 2009 : 39).*

Comme le note Borges-Triana, l'AHS est une des rares, voire la seule institution à promouvoir massivement l'activité artistique de la jeunesse dans le cadre strict de l'amateurisme, les membres ne pouvant pas tirer de bénéfice des activités que cette structure et en place.

Ainsi, le mouvement des amateurs participe grandement à la régulation quantitative des musiciens pouvant exercer légalement sur l'île. Ces performeurs, loin d'être des « musiciens du dimanche » deviennent même reconnus et tournent sur les scènes importantes du pays et même à l'étranger mais ne peuvent que difficilement devenir professionnels dans la mesure où ce dispositif a été mis en place et financé précisément pour permettre à chacun d'avoir les moyens d'exercer sa passion tout en évitant l'émergence d'un secteur ultra concurrentiel.

### 3.3.3. Une armée de la culture

A l'institutionnalisation du modèle politique correspond un besoin plus explicite de faire de la musique un art révolutionnaire, une arme culturelle du modèle cubain. Cette expression de soldat de la culture<sup>183</sup> semble bien adaptée à la dynamique qui marque le travail musical à partir des années 70. On peut y appréhender d'emblée le fort ancrage du vocabulaire conflictuel et guerrier dans la rhétorique socialiste et constater que celle-ci déborde largement les cadres strictement politiques. Il y a ici une mise en relief de la question de la lutte dont les soldats sont des exécutants, et des acteurs de la culture porteurs d'armes qui iront dans le sens de cette défense.

Le Mouvement de la *nueva trova* est en première ligne dans la défense de l'utopie socialiste, de la vigilance anti-impérialiste et anticolonialiste. Que les artistes qui l'intègrent soient des amateurs ou des professionnels, ils sont « mobilisés » dans cette armée musicale qui constitue pour beaucoup la Bande Originale de la Révolution<sup>184</sup> et œuvrent sur les fronts les plus chauds de la lutte politique et sociale.

---

<sup>183</sup> Qui vient de Mateo, déjà croisé au fil de ces lignes et qui a le don pour trouver une formule synthétique et adaptée à chaque conjoncture historique.

<sup>184</sup> Pour reprendre les paroles de l'un de ses atypiques soldats, Frank Delgado, dans sa chanson « la *trova* sin trago se traba ».

Inspiré de la *trova* dont les figures principales sont Pepe Sánchez et Sindo Garay, style datant de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle interprété par des musiciens itinérants allant de ville en ville proposer leur ballade et chronique musicale, la *nueva trova* garde cette filiation dans l'importance accordé à la guitare comme base harmonique et une interprétation généralement soliste, mais la rénove considérablement en y intégrant des éléments de la musique folk et rock en plein essor dans les années 60 et 70. De plus, là où la *vieja trova* faisait apparaître en filigrane des opinions sur la société de son temps, en glorifiant par exemple les figures des guerres d'indépendance ou teintait ses textes de critiques de la société républicaine, la *nueva trova* se fait plus explicite dans son identité politique et sociale et se destine à l'écoute calme et à la réflexion plus qu'au divertissement et à la danse.

La *nueva trova* naît officiellement en 1972 dans la ville de Manzanillo lors d'une réunion regroupant ce que l'on appelle dès lors « les fondateurs » du Mouvement. Ces artistes représentent une nouvelle génération formée par des individus qui bien que n'ayant pas participé activement à l'avènement de la révolution, s'identifient généralement aux idées que cette dernière porte en théorie (Acosta, Gómez, 1981). Jeunes pour la plupart, ils intègrent cette dynamique qui, au-delà des caractéristiques artistiques, se structure et bénéficie de forts appuis institutionnels.

C'est en outre dans un climat international marqué par l'émulation des mouvements de gauches et des préoccupations concernant le devenir politique de l'Amérique Latine que la *nueva trova* se développe. La *Casa de las Americas* catalyse les aspirations au changement des intellectuels et artistes latino-américains. Fondée au lendemain de la révolution par Haydée Santamaria, cette institution organise et coordonne de nombreux concerts et manifestations de portée internationale. Les jeunes musiciens cubains cohabitent avec leurs homologues étrangers mais aussi avec les intellectuels engagés (Roberto Fernandez Retamar, Mario Benedetti, Julio Cortazar) de l'époque renforçant ainsi l'identité politique du mouvement, résolument libératrice, contestataire et utopique.

Des liens fraternels sont en outre tissés avec la *Nueva Canción Chilena* (Violetta Parra, Victor Jarra), le *Nuevo Cancionero Argentino* (Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui), le *tropicalismo* brésilien (Gilberto Gil, Caetano Veloso), avec les chanteurs Juan Manuel Serrat ou Paco Ibañez en Espagne, mais aussi avec la chanson folk nord-américaine (Joan Baez ou Bob Dylan). De plus, l'inspiration du mouvement va au-delà du champ musical. L'industrie cinématographique cubaine intègre la *nueva trova* dans ses productions inspirées du néo réalisme de la Nouvelle Vague Française (François Truffaut, Jean-Luc Godard) et du *Cinema*

*Novo* de Glauber Rocha, filiation d'ailleurs très explicite chez le plus connu des cinéastes cubains, Tomas Gutiérrez Alea.

Le pouvoir politique trouve donc dans la *nueva trova* un excellent relai et vecteur. De ce fait, la *nueva trova* devient l'objet d'une diffusion massive dans les médias officiels et les entreprises d'État de promotion consacrent une partie importante de leurs catalogues à ce courant musical et programment majoritairement pour les professionnels des concerts de chansons engagées.

*L'entreprise au lieu de programmer des cabarets a commencé à programmer des activités avec la nueva trova. Il y avait plein de concerts, dans les théâtres mais aussi dans les entreprises, dans les usines, dans les bureaux. (Mateo).*

Les musiciens de la *nueva trova*, amateurs ou professionnels, se trouvent donc à la disposition de l'agenda socialiste sur le territoire national, mais aussi à l'étranger. Ils y constituent souvent une vitrine de la Révolution. Ils partent par l'intermédiaire de programmes de coopération et des délégations dans « les pays frères » de l'est ou en URSS, donnant à voir la grandeur du socialisme tropical et de l'utopie révolutionnaire.

Ils partent soutenir les troupes cubaines engagées dans la campagne internationaliste angolaise, et c'est fusil à l'épaule qu'ils s'y rendent. En effet, durant cette campagne, des musiciens viendront apporter quelques notes de musique aux combattants témoignant au passage et de manière singulière de l'importance de la musique dans le pays. Ces derniers, amateurs ou professionnels, continuent de toucher leur salaire à Cuba, reçoivent un petit pécule pour leur frais sur place et participent ainsi à l'effort de guerre national.

Ce fort investissement politique ne doit pas cependant masquer qu'il est davantage question dans cette musique de cohérence avec l'idéal révolutionnaire que d'une soumission politique à marche forcée ou une allégeance intéressée pour tirer avantage. Comme le note Moore (2006 : 149) et comme cela sera visible dans le parcours d'un des musiciens qui a intégré cette dynamique, la *nueva trova*, plus qu'un vecteur basique de l'idéologie socialiste à la cubaine, propose une redéfinition poétique et propre des termes révolutionnaires. L'histoire de la *nueva trova* n'est ainsi pas exempte de friction avec certaines fractions du pouvoir qui ne cesse de tendre au dogmatisme, concernant l'interprétation de ces termes. Certains de ces *trovadores*, de par les paroles de leurs chansons se trouvent sur le fil du rasoir et si critique il y a, ils doivent faire en sorte que celle-ci se cantonne aux cadres « autorisés » mais dont les frontières demeurent en réalité troubles mis à part la période du *qui quenio gris*. Les « pas » peuvent donc être franchis en dehors des « normes conventionnelles » tant que ces derniers



servent à légitimer à Cuba et à l'étranger l'image d'un régime politique ouvert aux questionnements.

*Dans cette optique, il faut dire qu'elles [les musiques trova et nueva trova] sont comme une façon de mettre en lumière des zones problématiques de notre environnement immédiat et dans certains cas mettre le doigt là où cela fait mal. Ils l'ont fait à partir d'une attitude fortement éthique.*

L'euphémisme qui amène Borges Triana (2009 : 52) à parler d'éthique témoigne bien non seulement d'une exigence morale dont doivent faire preuve les artistes, mais aussi dans une certaine mesure, de l'indéfinition des frontières entre ce qu'il est permis de faire ou de dire et ce qui ne l'est pas. Certains n'ont pu apprécier ces limites qu'une fois franchies et ont connu marginalisation et isolement (Pedro Luis Ferrer, Donato Poveda, Frank Delgado) ; d'autres s'en sont approchés sans jamais se brûler (Silvio Rodríguez tout particulièrement).

Durant ces années, dans le monde professionnel, les musiciens qui ne sont pas partis et qui acceptent de jouer parfois le jeu de l'obéissance politique vivent correctement. En effet, le contrôle quantitatif des nombre de musiciens et une certaine cohérence idéologique en garantit la viabilité de ce système. Le contrôle sur l'expression est contrebalancé par la prospérité économique. Là où on perd en liberté, on gagne en sécurité. L'intégration au monde professionnel étant fermement contrôlée et la situation économique étant viable à ce moment pour la population, chacun continuait dans la voie où il s'était engagé. Je vais voir à présent comment cette donne et ce « compromis » vont évoluer dans un contexte économique bien différent, celui de la « période spéciale en temps de paix ».

### **3.4. Les brèches ouvertes par l'urgence de la période spéciale (1991- )**

La crise de la période spéciale a bouleversé les manières de vivre à Cuba. Je vais donc tenter de comprendre pourquoi et de quelle manière les autorités de la musique ont décidé de s'insérer peu à peu dans le marché mondial et dans quelle mesure cette politique a entraîné de profondes mutations dans les manières de faire et concevoir la pratique tant au niveau des pouvoirs publics que chez les musiciens.

La crise économique a eu pour conséquence, après le chaos de 1991 et 1992, la légalisation du dollar introduisant une société à deux vitesses en 1993, la désorganisation et le désespoir marqué par l'exode des *Balseros* de 1994, une série de réformes visant à trouver de

nouvelles sources de revenus et ainsi tenter de maintenir les « acquis sociaux de la Révolution ». Ces réformes visent une rationalisation et une ouverture de l'économie sur l'étranger et la focalisation de l'effort national sur l'industrie touristique, éléments qui vont placer, le travail musical au centre de cette problématique.

### 3.4.1. De l'utilité sociale à l'utilité économique de la culture

#### **Une ressource exploitable**

Un des premiers éléments à noter est que la musique n'est plus seulement considérée comme portant une utilité sociale et politique mais aussi, et c'est la première fois, comme un potentiel économique. Si la culture était un levier et une vitrine de la Révolution, elle n'a jamais été envisagée comme une source viable et sûre de revenus pour le gouvernement. Cette donne change considérablement et se développe l'idée de la mise en place d'une certaine productivité dans la musique, elle doit participer sur le plan économique à la survie de la Révolution.

*La crise a amené à considérer avec plus de sérieux le potentiel économique du secteur culturel et spécialement la musique. [...] On commence à stimuler et étendre la logique entrepreneuriale au sein des entreprises subventionnées pures, mais aussi chez les structures autofinancées et bien sûr dans les Sociétés Anonymes. L'objectif était d'augmenter le support matériel et financier de la gestion culturelle au travers de la captation de revenus que ce soit en monnaie nationale qu'en devise, tout en utilisant de manière plus rationnelle le subventionnement étatique. (Ochoa, 2005 : 14).*

Il est donc question d'exploiter les ressources dont dispose l'île et le patrimoine musical en est une des plus sûres. La stratégie de développement de l'industrie musicale se focalise donc sur la commercialisation de la musique cubaine à l'étranger. Cela passe par la mise en place d'entreprises qui jouissent d'une grande autonomie, autofinancées et dédiées aux échanges en devises à l'image d'ARTEX, tournée vers la commercialisation à l'extérieur des artistes susceptibles de se vendre et de bénéficier à la communauté. ARTEX voit au fur et mesure des années son rôle s'étendre pour devenir une des principales entités générant de la devise dans le monde culturel. Elle met en place des contrats de production et facilite la distribution en dehors des frontières des disques d'artistes cubains. Elle dispose de magasins ouverts dans tout le pays où les disques sont vendus en dollars inaccessibles aux Cubains mais à un prix à peu près avantageux pour les visiteurs. De nombreuses structures de ce type (Bis Music, Unicornio), des événements visant à promouvoir les artistes nationaux (le salon du disque Cuba Disco, le prix Lucas du vidéo Clip) voient aussi le jour avec à terme l'objectif de

participer à la promotion et l'intégration sur le marché international de la musique cubaine. Une partie de ses productions est distribuée aux États-Unis, grâce à l'amendement Berman de 1988 qui assouplit les restrictions consécutives à l'embargo commercial pour les produits culturels, et fait des disques cubains une partie importante des productions latino-américaines dans les bacs états-uniens.

En outre, l'État assouplit progressivement les régulations concernant la négociation de contrats avec des entités étrangères (*Resolución No. 42 del Ministerio de Cultura del 2 de junio de 1997*).

La question de la propriété intellectuelle est aussi remise à l'ordre du jour. Cuba qui ne suivait plus les accords internationaux en termes de copyright depuis 1967 (Moore, 2006 : 237) signe 30 ans plus tard la Convention de Berne et les droits d'auteurs peuvent non seulement être versés aux artistes en devises mais de plus ces derniers peuvent les négocier sans l'intermédiaire de l'État quand ils sont produits par une entreprise étrangère. Pour faciliter ces démarches, les auteurs sont autorisés à se joindre à l'entité espagnole la Société Générale des Auteurs et Editeurs (SGAE) qui prend ainsi en charge le paiement de leurs royalties ouvrant une officine à la Havane en 1997.

Je termine enfin cette recension concernant le changement de regard à l'égard de la musique et de l'art à Cuba de manière plus générale par la nomination au poste de Ministère de la Culture en 1997 d'Abel Prieto qui favorise encore le désenclavement de la culture cubaine à l'extérieur et prend une forme ouvertement politique. Prieto, écrivain, ancien directeur de l'Union Nationale des Ecrivains et Artistes Cubains (UNEAC), ancien professeur à l'université de la Havane, lecteur et pédagogue de l'œuvre de Lezama Lima détonne en effet dans le paysage politique cubain avec ses jeans, ses chemises entrouvertes et ses cheveux longs. Il joue dès sa nomination un rôle important en encourageant notamment les relations avec les artistes cubains partis à l'étranger. S'ils n'ont pas tenu de discours ouvertement critiques sur le régime cubain, et particulièrement à l'égard des frères Castro<sup>185</sup>, ces derniers peuvent revenir à Cuba non seulement pour se produire sur scène mais aussi pour enregistrer. À Cuba, Abel Prieto fait preuve d'une grande ouverture sur les styles de musiques émergents comme le *rap* et le *heavy metal* et est l'objet d'une grande sympathie de la part des artistes à Cuba qui le voient comme un ministre accessible et disposé au dialogue.

---

<sup>185</sup> Débordant donc des cadres des paramètres secondaires définis par Yvon Grenier et abordés plus haut.

## Modification du rôle des entreprises

Sur le plan interne, la mutation du rôle de la musique va de pair avec une reconsidération des cadres législatifs régulant la pratique professionnelle. Les résolutions encadrant l'exercice sont amendées pour favoriser le développement de contrats de travail plus ponctuels. Les salaires fixes et mensuels tendent à être considérés comme des charges inutiles pour les entreprises et on assiste à une déliquescence progressive de ces derniers se limitant seulement aux « historiques », c'est-à-dire les musiciens qui ont une longue carrière, ayant fait vivre tout au long des années la culture révolutionnaire. Le fonctionnariat tend à disparaître pour faire place aux activités sous contrat que les artistes, dans la majorité des cas, cherchent eux-mêmes<sup>186</sup>. Ils mobilisent leur entreprise en aval, pour les questions administratives après avoir mené les négociations concernant le salaire et le nombre d'heures avec le client et sont ainsi rémunérés en fonction du travail qu'ils ont fourni dans le mois. Ils retrouvent ainsi la position de freelance qu'ils connaissaient au début des années 60. Il arrive encore aux entreprises de proposer des activités aux musiciens, mais généralement dans des secteurs où les salaires demeurent inconsistants (petits concerts dans les maisons de retraite, dans les centres d'animation) et parfois inexistantes (dans les actes politiques en particulier).

En réalité, la possibilité pour les artistes de démarcher eux-mêmes pour trouver du travail, et donc d'autres revenus en plus de leur salaire mensuel, a été remise à jour dans les années 80 avec le *sobrecumplimiento*. Il s'agissait bien d'accomplir pour les musiciens de *plantilla* un certain nombre d'activités appelées par l'entreprise (autour d'une dizaine généralement), mais avec la possibilité de cumuler d'autres activités trouvées par leurs soins, grâce à leurs propres réseaux et connexions. Les musiciens tentaient de travailler le plus possible pour arrondir, parfois considérablement leur fin de mois. Ainsi, de la généralisation du *sobrecumplimiento* jusqu'à l'extinction des activités subventionnées comme régime unique de production sur scène, Cuba comptait sur son territoire des sortes de « fonctionnaires en free-lance » cumulant déjà deux registres de salaires, deux modalités de promotion de leur musique, l'une d'État et l'autre plus individualisée.

L'entreprise de promotion à laquelle les musiciens sont toujours tenus d'appartenir intervient à partir de ces années non plus comme une agence pourvoyeuse d'emploi mais

---

<sup>186</sup> La mise en contrat dans le secteur artistique possède comme cadre légal la « Resolución Conjunta1/93 », *Gazeta Oficial de la Republica de Cuba*, n°12, Edición ordinaria, septembre 1993.

comme une institution qui avalise et légalise les contrats, prélevant au passage un impôt sur les cachets de ces derniers (de 10 à 40% selon les structures et le types de monnaie du contrat).

Les régulations concernant les évaluations des musiciens et leur inscription légale sont également soumises à évolution. L'autorisation de se produire publiquement et en tirer un bénéfice ne passe plus nécessairement par la traditionnelle production de l'aval professionnel de l'ICM et donc s'ouvre aux artistes qui ne sont pas issus des circuits traditionnels de formation académique (pour lesquels l'évaluation et l'aval sont automatiques). Déjà, dès la fin des années 80, beaucoup de musiciens mobilisent l'article 25 dicté par le ministère de la culture qui permet ainsi d'exercer légalement sans la mise en place d'une évaluation de l'ICM<sup>187</sup>. On trouve des correspondances plus actuelles de cet article dans la *Resolución Conjunta* 1/93 du Ministère de la Culture. Il devient en effet possible d'établir un contrat de travail :

*[...]Avec des personnes non évaluées dans la spécialité sous condition de l'autorisation du directeur de l'entité [qui désire embaucher des musiciens dans son établissement], en commun accord avec l'organisation syndicale et avec un rapport favorable du conseil artistique correspondant [de l'entreprise qui est une dépendance de l'ICM].*

Ainsi, s'il y a rapport, il doit y avoir audition interne au sein de l'entreprise de promotion qui, si elle ne donne pas lieu à un aval, doit au moins produire un avis favorable. On retire le caractère rituel des évaluations qui peuvent éventuellement être substituées par la simple production d'un accord favorable où n'interviennent plus des spécialistes du domaine, mais des techniciens de l'entreprise qui n'ont en réalité pas de compétences en termes d'expertise artistique évoluant plutôt dans le secteur commercial. La possibilité de se soustraire à l'évaluation apparaît dans cette même résolution « pour les cas d'urgence », où un musicien peut intégrer un groupe en qualité d'extra et ainsi retarder le passage devant la commission pour une durée de 2 ans.<sup>188</sup>

Ainsi les cadres légaux de la pratique manifestent la volonté de la part de la direction culturelle non seulement de rationaliser ce secteur, mais aussi de mettre en place une plus grande adaptabilité des musiciens autrement dit plus de flexibilité. Il se développe dans le

---

<sup>187</sup> Mentionné à de nombreuses reprises par les interviewés, je n'ai pas retrouvé dans cet article dans les textes disponibles sur le site du Ministère de la Culture ou dans la *Gazeta Oficial de Cuba*.

<sup>188</sup> Cette date butoir de deux ans, selon les discours recueillis, n'est en réalité jamais respectée.

monde de la musique l'idée d'une nécessaire productivité qui n'est pas sans conséquences sur la valorisation de la diversité musicale cubaine. Exit une politique nationale subventionnant et faisant la promotion de l'ensemble du patrimoine culturel cubain, il s'agit dès lors d'être capable de répondre à la mode et au marché international de la « World Music ».

### **Que vendre ?**

Ce qui fait rêver

Les années 90 marquent la perte de considération à l'égard de la *nueva trova* et la mise en avant des musiques dites « dansantes » et d'un son traditionnel assez standardisé que le *Buena Vista Social Club* a contribué à mettre en tête de gondole des grands marchands de disques internationaux.

*Buena Vista Social Club* est une production musicale, puis un film documentaire de Wim Wenders qui a connu un franc succès mondial en 1994. Ce projet a été mis place par le guitariste et producteur artistique Ry Cooder que Perna (2005) appelle « archéologue musical » et financé par le manager Nick Gold. L'objet est de réunir d'anciennes gloires de la musique cubaine des années 40, 50, et 60, vivant pour certains d'entre eux dans l'anonymat depuis de nombreuses années. Francisco Repilado, alias Compay Segundo, membre du groupe « Los Compadres » dans les années 40 et 50 (formé avec Lorenzo puis Reinaldo Hierrezuelo<sup>189</sup>) et Omara Portuondo, membre dans les années 50 et 60 du groupe *Las d'Aida*, merveilleuses interprètes du *feeling* cubain sont les deux membres qui n'étaient pas complètement tombés dans l'oubli. Le groupe intègre aussi Ibrahim Ferrer, anciennement membre du groupe du grand Benny Moré puis des « Bocucos » qui avait terminé sa carrière dans l'anonymat et officiait dans les rues de la Havane en tant que cireur de chaussure. Ruben Gonzalez qui a arpenté l'Amérique Latine avec Arsenio Rodríguez a dû mettre un terme à sa carrière de pianiste en raison de rhumatismes dans les années 80. Le plus jeunes des membres de ce projet né en 1946 est Eliades Ochoa, guitariste du groupe *Cuarteto Patria*. Le succès de cette production est retentissant dans le monde de la World Music, tout d'abord en raison de l'exceptionnelle qualité des arrangements de Cooder et de l'ancien directeur du groupe cubain « Sierra Maestra », Juan de Marcos Gonzales. L'enregistrement impeccable, opéré dans les studios cubains de la EGREM pendant deux semaines, met parfaitement en valeur la voix vive

---

<sup>189</sup> Ce dernier que l'on retrouvera dans un avatar du Buena Vista réunissant d'anciens musiciens, eux aussi tombés dans l'anonymat, *La Vieja Trova Santiaguera*, qui seront, aussi, l'objet d'un documentaire « Lagrimas Negras »

et suave d'Ibrahim Ferrer, le toucher de Ruben Gonzales dont les rhumatismes ne semblaient plus qu'un souvenir, la portée vocale d'Omara Portuondo et ce, dans un profond respect des musiques traditionnelles cubaines.

En outre, le *Buena Vista* répond au besoin de combler un vide laissé par la période spéciale, en valorisant d'une part le passé prérévolutionnaire devenu nostalgique et d'autre part la désuétude encore romantique de la révolution cubaine. Le documentaire, tout aussi « agréable » que le disque met en scène cette image : les vieilles voitures américaines arpentent les murs colorés mais décrépits de la Havane ponctués des discours des musiciens, attachants et sincères. La mise en avant d'une musique qui était réellement passée de mode ne va cependant pas sans entraîner des critiques des observateurs cubains, qui y voient une exaltation du modèle prérévolutionnaire (Hernandez-Reguant, 2000), un parti-pris idéologique occultant les raisons de la crise (l'embargo américain en particulier, Fonet, 2001), et de manière plus légitime une confusion entre la valorisation d'un patrimoine et la vulgarisation culturelle globalisante (De la Campa, 2003).

Les cinq millions de disques et DVD vendus, les *Latin Grammy Awards* obtenus par la formation en 1998 conditionnent les attentes des visiteurs dans l'île.

Le travail de David Garlitz (2005) met de manière synthétique en perspective la considérable influence du Buena Vista sur la pratique musicale à Cuba plongée dès lors dans une certaine artificialité qui l'amène à parler de « Tourist Song » (chanson pour touristes) qui s'impose comme un patron de réussite pour les musiciens ordinaires. La conformité aux musiques, si elle rénove dans un sens les symboles de l'identité nationale détermine surtout une nouvelle possibilité et condition pour vivre de sa musique puisque les musiques traditionnelles font partie du « package touristique », tout autant que les plages et les cigares. Les groupes de *son*, de *guaracha*, de *bolero* se multiplient dans la capitale et il n'est aucune soirée où les bars de la Vieille Havane ne font raisonner le « Chan Chan » de Segundo. Il faut aussi noter que ce phénomène des « papis cubains » influence assez considérablement le nombre de musiciens exerçant sur le territoire. En effet, cette résurgence traditionnelle est une forme de salut pour les musiciens plus âgés. Les rues de la Havane sont parsemées de groupes composés de musiciens d'un âge certain qui sont légalement en mesure de faire valoir leurs droits à la retraite. Seulement en raison de la grande faiblesse des pensions versées en monnaie nationale et de l'ouverture à la devise et au tourisme, ces derniers décident de poursuivre leur carrière, leurs cheveux blancs en gage d'authenticité.

Ce qui fait danser

L'autre style de musique qui se place en premier plan dans le nouveau monde de la musique post-période spéciale est la *salsa* cubaine que l'on appelle *timba*. La *timba* garde ses filiations traditionnelles en manifestant clairement la syncope du *son*, tout en revendiquant par l'utilisation récurrente des percussions l'influence de la rumba afro-cubaine<sup>190</sup> ainsi que la musique afro-américaine. Profondément urbaine, la *timba* ne va pas sans faire penser, dans l'improvisation et dans le phrasé de certains de ses interprètes, au rap nord-américain<sup>191</sup>. La *timba* s'inscrit dans le champ des *músicas bailables*. Elle est en réalité destinée à la danse et donne lieu à des chorégraphies endiablées, pour la plupart fortement connotées sexuellement, appelées *despelote* (désordre).

Elle se développe tout particulièrement dans les années 90 et possède pour toile de fond ou comme « écosystème » (Perna, 2003) le contexte de la période spéciale marqué par le boom touristique et les contradictions entre le socialisme et les nouvelles valeurs libéralisantes. La *timba*, fille de la période spéciale met le politique à distance et demeure éloignée de tout engagement politique explicite pour porter ses paroles vers les aspects les plus quotidiens de la vie à Cuba. C'est sa filiation populaire, proche des préoccupations et de la vie de la majorité des Cubains qui en fait un des styles les plus appréciés par une grande partie de la population en particulier les Afro-cubains.

Les concerts des groupes les plus connus comme « NG La Banda », « Manolito Simonet y su Trabuco » ou bien « Pupy y los que Son Son » remplissent les plus grandes salles cubaines. Comme le note López Cano (2005), la plupart des musiciens de ces groupes, composés généralement d'une douzaine d'instrumentistes en plus des chanteurs et danseurs, sont issus des écoles de musique havanaises, formés dans les années 70 et 80 dans une politique de revendication d'excellence artistique. Ces musiciens possèdent ainsi un niveau technique de haute volée, des connaissances théoriques classiques qu'ils peuvent articuler avec les influences plus récentes avec facilité et souvent virtuosité.

Il est important de noter que les musiques du style de *Buena Vista* et *timba*, si elles sont toutes les deux exportées à l'étranger de manière à peu près équilibrée, ne touchent pas le même public à Cuba. La *timba* s'adresse en effet à un public plus jeune, surtout national et noir (Perna, 2004) alors que le *son*, les *guarachas* sont destinées la plupart du temps aux scènes fréquentées par les touristes, plus âgés. Perna va à cet égard plus loin en postulant que

---

<sup>190</sup> A laquelle rend hommage Adalberto Alvarez dans l'hyperpopulaire titre *Y tu que quieres que te den ?*, 2005.

<sup>191</sup> Tout à fait explicite par exemple dans *Echale Limón* du groupe NG la Banda, 1994.



l'authenticité originelle musicale mais surtout culturelle portée par le Buena Vista aurait été exacerbée par certaines instances de la culture pour à terme discréditer la *timba* qui ne donne pas une image propre de la Révolution.

Il semble que selon cette hypothèse, le pragmatisme économique ait eu raison de ces stigmatisations puisque la *timba* continue de remplir les salles et les bacs de nos jours et fait même des émules, avec par exemple l'essor récent du *reggaetón* qui rejoint la *timba* au début des années 2000 dans le rang des musiques les plus populaires, plus diffusées dans les médias et écoutées par la population. Le *reggaetón* possède de nombreux points communs avec la *timba* mais diffère quant à son influence qui, plus que du son, provient du *reggae* et du *ragga*. En outre, cette musique ne possède pas les exigences de la *timba* en termes acoustiques et permet la substitution de l'orchestre par les platines et les musiques numériques.

Ainsi, depuis les années 90, on assiste à une surreprésentation des musiques purement traditionnelles et celles plus *bailables* qui constituent un marché plus sécurisant tant sur le plan des retours financiers sur la vente des disques (pour la *timba*) que pour la vitrine de l'authenticité cubaine sur le territoire monopolisant les performances en live destinées aux structures touristiques (les musiques traditionnelles).

### Les grands perdants

Les grands perdants de la période spéciale sont les *trovadores* qui voient leur offre de travail considérablement diminuée. Les cadres qui donnaient de la stabilité au modèle social cubain s'effondrent comme un château de cartes, le tourisme entraînant la concurrence, cette dernière entamant l'égalitarisme, provoquant de l'inégalité et rendant obsolète le message bel et bien politique de la *nueva trova*. La *nueva trova* entre à son tour dans une période de mutation et de rénovation et va s'inscrire dans un fort réalisme descriptif et un ancrage dans les préoccupations quotidiennes de la Cuba contemporaine. La *novísima trova* qui s'approche en un sens du réalisme présent dans la *timba* malgré le succès de certains de ses interprètes (Frank Delgado, Carlos Varela, Gerardo Alfonso) demeure dans l'ombre des deux monstres qui focalisent la majorité des productions discographiques et des scènes cubaines. Cette phase, trouble pour les interprètes de la *novísima trova* sur le territoire national en termes d'opportunités de travail ne prend réellement fin qu'à la fin de la première décennie du XXI<sup>ème</sup> siècle avec le plan de « réanimation » orchestrée par l'ICM.

Enfin, il serait faux de croire que Cuba n'est pas le lieu d'une intense création. Depuis la fin des années 90 en effet, de nouveaux courants apparaissent ou sortent de l'anonymat et de

la marginalisation tels que le *hip hop*, le *reggae*, le *rock* et encore plus récemment les musiques électroniques et le *djaying* qui commencent peu à peu à trouver un appui institutionnel et une timide représentation discographique. Une grande vague de musique dite « fusion » est aussi mise à jour au début des années 2000 mais demeure avortée par le départ de beaucoup de ses créateurs (comme le groupe « Habana Abierta » ou bien « Gema y Pavel » pour ne citer que les plus connus).

### **Les nouveaux riches**

Bien que cette figure n'ait pas un rôle direct dans le travail des musiciens ordinaires, il semble important d'en parler dans la mesure où elle se présente comme une nouveauté dans le paysage cubain qui a, jusqu'à présent, été préservé des manifestations ostentatoires de richesse. Il s'agit en effet de ce que j'appelle ici « les nouveaux riches » de la musique qui ont tiré leur épingle de nouveau jeu des chaises musicales à Cuba. Cette posture vient en partie de la production de disque.

*Le disque, pour donner un nom au monde des productions et enregistrements vidéo-musicaux, est le seul négoce qui offre à l'artiste un pourcentage de récupération que la vente ou la licence (quelle que soit sa variante du phonogramme produit), ce qui aggrave la situation dans un environnement comme le nôtre où le marché est de plus déprimé par l'embargo et le peu de possibilités de notre population d'accès au matériel hifi qui s'ajoute à la croissante piraterie qui fait tant de mal à l'industrie<sup>192</sup>.*

Tony Pinelli met en avant ici la manne que peut représenter la production de disques pour les artistes qui est en réalité la seule voie d'enrichissement possible. Ouvrons une parenthèse cependant pour commenter les propos de ce producteur et ancien membre de groupe de *nueva trova* dans les années 70, *Los Cañas*<sup>193</sup>. Deux points paraissent ici étonnants au regard de la grande expérience de Pinelli dans le monde de la musique. Il avance tout d'abord dans un texte écrit en 2010 que le manque de matériel pour écouter les produits phonographiques freine le marché national. Or, mon expérience à Cuba prouve le contraire et rares sont les familles qui ne possèdent pas de chaîne hifi. C'est même un des achats prioritaires de chaque foyer après bien sûr le réfrigérateur. Il est évident ici que c'est la faible offre en monnaie nationale (qui rémunère la majorité des salaires des travailleurs) qui explique l'absence de marché intérieur et effectivement la vente de disques piratés sur le marché noir. Pinelli avance de plus que l'embargo est aussi en cause. Seulement

---

<sup>192</sup> Tony Pinelli, en ligne <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/opinion/17059/17059.html>

<sup>193</sup> Partenaire de Mateo.

l'amendement Berman de 1988 pose des exceptions à l'embargo sur les produits culturels cubains. Ils peuvent donc les exporter et recevoir des droits d'auteurs, sans tomber sous le coup des régulations de l'OFAC (Office of Foreign Assets Control). On peut donc simplement postuler ici dans le cas de Tony Pinelli, que ce qui paraît être une approximation étonnante chez un tel connaisseur de la réalité musicale cubaine, n'est en réalité qu'une observation s'appliquant à un style et à un monde de la musique qu'il connaît bien, celui de la *nueva trova*, peu porteur pour le marché nord-américain.

La production discographique a connu, depuis la crise de la période spéciale, un franc déclin et sa timide reprise s'est focalisée d'une part sur de peu coûteuses compilations des standards des musiques traditionnelles (*Trío Matamoros*, *Ñico Saquito*, etc.) dont les droits de propriété se trouvent parfois dans le domaine public mais surtout d'autre part sur les musiques dansantes.

Ce sont en effet les artistes *bailables* qui profitent le plus directement des retombées économiques de leur travail. Ces artistes qui permettent à l'État d'engranger des profits sont grassement récompensés en retour, tout d'abord par des avantages en nature (maisons dans les beaux quartiers, voitures de service) mais aussi par un accès plus important en termes de droits d'auteurs et de parts sur leurs contrats signés avec les maisons de disques étrangères partenaires. Ils sont ainsi autorisés à avoir une forte participation aux bénéfices. Ensuite, ils se produisent souvent à Cuba dans des lieux de concerts dont l'entrée est exclusivement payable en devises et ont légalement droit à un pourcentage sur les recettes.

Notons ici que le nombre d'élus ayant accès à la production et la vente de disques destinée au marché international est très limité et trié sur le volet non seulement en termes esthétiques (qui doivent « coller » au marché) mais aussi en termes de propreté et de fidélité au régime révolutionnaire. Les plus grands groupes, à qui l'on permet de goûter à la renommée nationale par une diffusion massive sur les médias locaux doivent se soumettre à certaines exigences. Aussi réaliste et contestataire que puissent apparaître leurs textes, ils doivent cependant fournir un « service minimum » d'allégeance et ne pas présenter une image négative du pays et encore moins d'écorner ce qui reste de légitimité au régime. *La Charanga Habanera*, groupe qui bénéficiait de ce « traitement de faveur » s'est vu interdire la scène durant plusieurs mois pour des attitudes jugées « provocantes »<sup>194</sup>. Dans la même optique, certains interprètes de *timba* ou de *reggaetón* ont choisi malgré leur train de vie plus que

---

<sup>194</sup> Voir l'article du quotidien *El País* sur cet événement, [http://elpais.com/diario/1997/08/23/cultura/872287203\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1997/08/23/cultura/872287203_850215.html)

confortable, de quitter le territoire (Manolín *el Medico de la Salsa*, Isaac Delgado, *Los Tres de La Habana* entre autres).

Mais si la ligne rouge n'est pas franchie, ces « stars » viennent ainsi constituer une élite de nouveaux riches autorisée et encouragée par le régime qui cristallise les aspirations des musiciens plus anonymes voyant dans la musique une voie de sortie économique viable. Ces derniers s'habillent en effet à la dernière mode, fréquentent les discothèques, manient la devise de manière ostentatoire. C'est aussi motivés par ce miroir aux alouettes que symbolisent ces nouveaux-riches que les musiciens évoluant sur le territoire national commencent la lutte pour entrer et se maintenir dans la musique.

### 3.4.2. Le monstre du Docteur Frankenstein

*C'est comme si tu avais créé un monstre que tu ne peux plus éliminer, que tu ne peux plus faire sortir (Mateo).*

La référence au roman de Mary Shelley semble être une bonne illustration du monde du travail musical. Les réponses apportées dans l'urgence à la crise et la reconsidération consécutive de la musique en tant qu'utilité économique donne lieu à un marché sur lequel le pouvoir perd son contrôle, qui prend peu à peu une certaine autonomie et se retourne contre son créateur.

La situation est simple. Cuba compte aujourd'hui 15500 musiciens professionnels se produisant sur l'ensemble du territoire cubain, chiffre qui se stabilise à peu près depuis 5 ans selon le Ministère de la Culture. Or, l'offre de travail musical légal est devenue largement supérieure à la demande réelle. En résumé, il y a trop de musiciens désireux de vivre de leur musique sur le territoire cubain. En effet, de très nombreux musiciens sont parvenus à entrer dans les entreprises de promotion musicale et à devenir professionnels, entraînant une forte compétition pour trouver du travail dans un marché devenu saturé et à certains égards désordonné.

#### **Le desserrement du contrôle et les acteurs émergents.**

*A partir de la création dans les années 60 du bureau de la culture et postérieurement du CNC, les musiciens (chanteurs, instrumentistes et arrangeurs) ont été affectés comme personnels d'une entreprise, tout d'abord avec un salaire fixe, résultat de leur évaluation et par la suite en prenant aussi en compte le type d'activité effectué, fonctionnement qui se maintient aujourd'hui malgré de nombreuses variations. Le résultat de cette politique est que ces entreprises artistiques sont surpeuplées et c'est dans ce*

*contexte qu'on essaie de mettre en place la programmation musicale la plus juste possible. (Pinelli, 2011).*

Ce que l'on peut déduire de cette réflexion de Toni Pinelli est une discordance entre la forme des entreprises nationales et les mutations beaucoup plus rapides de la société cubaine. Ainsi, la représentation et l'encadrement artistique n'ont pas changé ou bien les évolutions proposées ne sont pas entrées en adéquation avec le changement, non seulement dans le regard sur la musique mais aussi par rapport à la société de manière plus globale, désormais rythmée par la question de la survie en temps de crise.

Les discours recueillis auprès des musiciens qui exercent pendant cette période explicitent le problème et mettent en avant plus que l'immobilisme, une certaine impuissance, voire une stratégie qui aurait échoué.

*L'entreprise a laissé entrer n'importe qui. Au fil des années, ils ont fait des évaluations et des auditions, et ils en ont fait encore et toujours, avec même l'objectif de mettre dehors certaines personnes ; mais personne n'a eu la valeur et la force de les mettre dehors. (Mateo).*

Mateo parle ici d'un processus qui ne serait pas arrivé à son terme. En effet, les évaluations de l'ICM ont effectivement un rôle de régulation, de veille pour les professionnels et de passage pour les non-professionnels.

*Ils ont fait une ouverture telle qu'aujourd'hui, ils ont trop de musiciens. Maintenant, ils ont des musiciens super mauvais qui jouent et qu'ils ne peuvent plus faire sortir.*

Avec César, on observe non seulement que les évaluations n'ont pas donné lieu à une régulation interne chez ceux qui étaient déjà professionnels mais elles ont de plus permis l'entrée légale de nouveaux, nombreux et pour César « mauvais » musiciens dans le circuit.

### **L'influence du tourisme**

Le tourisme, se destine à sauver l'économie cubaine et la musique constitue un élément fondamental de cette nouvelle industrie. Les étrangers en visite sur le territoire influencent très fortement le contenu du répertoire des musiciens. Ils sont en majorité demandeurs de son, de *guaracha*, de tout ce qui renvoie au phénomène « Buena Vista ».

On peut considérer que le tourisme fut à l'origine d'une ouverture des entreprises de promotion dans la mesure où est créée une forte demande d'activités culturelles et artistiques qui font naturellement partie du « pack » touristique. Le pays doit, avec le tourisme, vendre et se vendre pour prospérer et comme le note Isael, jeune musicien originaire de l'ouest de l'Île,

« *il y a une offre d'activité culturelle, et nous, on fait partie de ces activités culturelles* ». La majorité des lieux de concert offrant régulièrement une activité musicale est dédiée au tourisme et les musiciens deviennent un produit de consommation. Chaque restaurant fournit à ses clients internationaux avec sa langouste, un groupe de musique ; chaque hôtel doit pouvoir proposer en plus de sa piscine et de son air conditionné une animation en chansons. Les cabarets qui ont ouvert leurs portes de nouveau dans les années 80 (sans bien sûr remettre en place les paris) sont réaménagés en clubs où de nouveau les musiciens ont un rôle central. Les artistes deviennent les animateurs de l'industrie qui doit soutenir l'économie cubaine.

Cependant, le tourisme est une solution qui ne peut porter ses fruits qu'à long terme et la situation économique va en s'aggravant. La population demeure plongée dans les contradictions d'une double circulation monétaire très déséquilibrée et caractérisée par la pénurie et la survie. De fait, la présence des touristes, leur mode de vie sur l'île ont mis à jour un certain nombre d'inégalités auparavant gommées par l'aide du partenaire soviétique.

La course au dollar qui permet d'acquérir un grand nombre de produits indisponibles sur le marché national entraîne une forte dynamique d'attraction vers le tourisme. Des médecins se font chauffeurs de taxi, des ingénieurs deviennent agents d'entretien dans les hôtels... ou musiciens.

*La majorité des musiciens ont dû dévier vers le tourisme, profitant de la dépenalisation du dollar. Chaque jour qui passait, le dollar devenait de plus en plus dispensable pour vivre, pour survivre. Cette demande a fait beaucoup de mal parce que certains excellents musiciens ont dû faire ce type de musique pour survivre, parce que tout est tourisme, tourisme et devises...*

Le discours de Mateo laisse ici entendre quand il parle « d'excellents musiciens » se dédiant à la chanson de touristes (le *son* et les musiques traditionnelle) que cette dernière ne nécessite que peu de compétences et que ces musiciens laissent dépérir et sacrifient leur talent dans un style formellement « facile ». Effectivement, le *son* demande plus de charisme et de « *chispa* » (étincelle) que de savoir-faire technique d'autant plus que le public étranger ne constitue pas un public d'experts. De là, le monde de la musique est devenu d'autant plus accessible qu'il semblait à la portée de tous ce qui explique que beaucoup se sont inventés une vie dans la musique et sont venus gonfler les effectifs déjà importants dans ce secteur.

Cependant, les musiciens ne demeurent pas totalement soumis à la présence de ces visiteurs et exploitent leur présence sur le territoire pour à leur tour tenter d'en tirer profit. Leur cohabitation représente une ouverture nouvelle sur le monde et rompt les liens traditionnels de la communauté nationale, contribuant à une redéfinition des cadres de l'expérience cubaine dont le pouvoir n'assure plus dès lors un contrôle total.

Ainsi, la figure de l'étranger, de l'individu « non cubain », du *Yuma* intervient beaucoup plus largement dans la vie et la carrière des musiciens et devenant un acteur à part entière de la chaîne de coopération musicale.

Leur présence est devenue indispensable pour une grande partie des musiciens car seuls leurs pourboires ou leurs « dons » plus que leurs cachets souvent modestes et payés dans une monnaie qui a perdu toute sa valeur, leur permettent de vivre décemment de leur travail. Ils viennent combler les manques des entreprises tout d'abord en terme de sécurité. En effet, le tourisme étant une des rares structures stables du pays, elle est la seule qui permette aux musiciens de s'inscrire dans une temporalité plus large en devenant « des fixes » d'un hôtel ou d'un restaurant, temporalité qu'assurait auparavant la vie en tant que fonctionnaire de la culture.

Aussi, les entreprises de promotion musicale pourvoient auparavant à la fourniture de matériel nécessaire. Depuis les années 90, la plupart des musiciens mobilise certaines de leurs amitiés étrangères pour se procurer par exemple les cordes de guitare, les capodastres, les diapasons, certaines pièces de sono, et même parfois les instruments eux-mêmes. Ce sont donc les étrangers qui donnent le *medio básico* aux musiciens.

Enfin, ils sont aussi l'objet de beaucoup d'espérances parfois chimériques des musiciens qui projettent sur les étrangers toutes les opportunités que l'État ne peut plus assurer. L'image du mécène prend une importance particulière dans le vécu des musiciens post-période spéciale. Cette attente et cette recherche de celui qui « nous sortira de là » prend une tournure messianique d'un sauveur qui viendra rétablir la justice dans la vie du musicien qui obtiendra enfin le respect et la reconnaissance qu'il mérite.

Depuis la libéralisation du disque cubain, nombreux sont les producteurs qui se rendent à Cuba pour « chercher des talents » dans l'optique d'une tournée ou l'enregistrement d'un disque. Ils le font de préférence sans passer par les entreprises d'État dont ils connaissent le fonctionnement et savent que les démarches iront plus vite s'ils prennent tout en main et ne mobilisent cette dernière une fois leur projet mis en place. Quelle que soit la viabilité des projets proposés par ces producteurs providentiels, ils représentent pour les petits groupes une échappatoire dans laquelle ils se jettent, parfois de manière peu heureuse, les yeux fermés. La voie ultime du salut que peut offrir l'étranger est bien sûr celle de la possibilité de sortir du pays. Les voyages en effet, s'ils étaient une pratique professionnelle commune avant la crise, sont devenus l'objet de toutes les convoitises pour les musiciens dans la mesure où ces derniers les considèrent comme un moyen efficace de *rentabiliser* leur talent.

On voit ici que cette politique d'ouverture sur l'étranger élaborée dans l'urgence n'est pas exempte d'effets pervers. Le tourisme constitue ainsi un appel d'air pour une grande partie de la population puisque il est le seul biais pour acquérir *à peu près légalement*<sup>195</sup> une monnaie qui permet de vivre décemment. Les individus mettent donc le pied dans la porte entrouverte par le pouvoir et profitent de la manne que l'État entendait s'approprier. Cependant le développement du tourisme et cette nouvelle figure de l'étranger qui introduit la modernité et fait sortir les individus de la communauté (pour reprendre ici Simmel), de leur bulle (pour reprendre Mateo) ne peuvent expliquer à elles seules ce gonflement des effectifs des musiciens en activité. Les régulations des institutions culturelles (évaluations, productions d'aval) existent encore sur le papier, en théorie.

### **L'essor de la corruption**

Une journée dans la capitale cubaine permet d'emblée de voir qu'il existe une distorsion entre les discours officiels et les pratiques de la population, entre la théorie et la pratique. Cet aspect est d'autant plus frappant dans le monde de la musique

Toutes les lois imaginables dans le but d'ajouter un peu de flexibilité dans la pratique musicale (essor du travail sous contrat, libéralisation relative du disque) et l'essor du tourisme ne peuvent expliquer que partiellement l'explosion du nombre de musiciens en exercice.

*Bien sûr que dans les entreprises, on a vendu les places, dans le personnel. Des trios qui sont entrés comme ça, tranquille. Que de la corruption ! C'est pour ça que dans ton travail, tu vas avoir des questions auxquelles tu ne trouveras pas de réponse.*

Mateo introduit bien ici le problème de mon étude : arrivé à un certain stade, il n'est plus possible d'expliquer ce dérèglement par des éléments posés légalement. Il faut passer par la prise en compte d'un élément qui ne peut dans l'absolu se prouver et se quantifier puisqu'il s'agit de pratiques illégales. C'est ce que veut dire Mateo par là : il n'y a pas de réponses écrites, officielles pour expliquer ce phénomène mais seulement l'évidence tout aussi légitime que les activités et transactions informelles rythment le quotidien de la population cubaine depuis la période spéciale et que le monde artistique est loin d'y échapper.

*Il y a beaucoup de tricheries, beaucoup d'argent. Et ce n'est pas nouveau. C'est depuis longtemps. Les premiers coupables ont été les entreprises qui ont laissé rentrer n'importe qui. Parce qu'il n'y avait pas de contrôle. Il n'y avait personne qui contrôlait cela. Beaucoup de gens voulaient entrer dans*

---

<sup>195</sup> J'expliciterais l'usage de cet italique dans la suite de ce travail en abordant les liens entre légalité et légitimité dans le travail musical.



*la musique, et à cause de problèmes d'indiscipline, de ne pas faire attention aux mécanismes, ou par manque de courage, de ne pas avoir le courage d'interdire les choses qu'il faut interdire, ils les ont laissé entrer. Ils ont laissé entrer n'importe qui.*

Ce que Mateo appelle en reprenant le vocabulaire officiel utilisé par les autorités, les « indisciplines » renvoie à toutes les manœuvres illicites que la population mobilise pour parvenir à subvenir à ses besoins. Ces indisciplines frappent très fortement les entreprises de promotion musicale avec leurs représentants qui vont prendre une importance fondamentale dans la musique depuis la crise. Elles ne vont pas sans faire penser aux illégalismes décrits par Michel Foucault (1975). Pour lui, la grande unité du pouvoir et son identification à l'État et à ses institutions est dissoute au profit d'une explosion de ces manifestations et de son exercice. C'est dans une pluralité de micro-pouvoirs que peuvent s'étendre les mécanismes de la discipline. Le pouvoir se joue dans des batailles singulières, quotidiennes. Ce corps politique est constamment traversé par nombre de conflits et d'incertitudes. Il traverse et lutte constamment contre les illégalismes qui s'opposent à lui, mais il s'en accommode aussi, les intègre pour mieux les tourner. Cette approche du pouvoir conditionne nécessairement une manière particulière de concevoir une société. Il ne s'agit plus d'un pouvoir d'en haut qui impose et d'un bas qui reçoit, mais plutôt de constants dialogues (parfois inégalitaires) et rétroactions. Si le pouvoir et la coercition circulent et font poids, ils ne sont pas uniquement saisissables par l'étude des lois ou du fonctionnement des institutions et c'est bien ce que démontre le poids des activités informelles et illicites.

Les représentants sont des acteurs clés dans ces manœuvres. Ils sont des fonctionnaires des entreprises de promotion dont le rôle est de veiller à ce que les musiciens qui appartiennent au catalogue de l'institution et qui leur sont confiés puissent mener leur activité dans les meilleures conditions.

J'ai vu plus haut que l'entreprise devient moins omniprésente pour trouver du travail aux musiciens. Cependant, il est toujours nécessaire pour ces derniers de passer par l'entreprise qui prend en charge la *gestión de papeleo* (la paperasse). Le représentant autorise et officialise donc le contrat que le musicien est parvenu à trouver avec une entité (un restaurant, un hôtel, une association), vérifie la bonne application légale de ce dernier. Il reçoit chaque mois un salaire en monnaie nationale (entre 300 et 500 pesos) qui dans ces années 90, ne permet en aucun cas de « tenir » et de vivre l'intégralité du mois.

Or, la population cubaine en temps de crise utilise les ressources à sa disposition, en particulier dans son travail « officiel » pour obtenir un revenu complémentaire. On se nourrit

« sur la bête » en détournant, transformant les biens appartenant à la collectivité, on utilise pour reprendre la terminologie de Michel de Certeau « la perruque » (1990 : 45).

La généralisation de l'activité sous contrat et l'apparition du dollar ont participé à une profonde mutation du rôle de ces représentants. Simples exécutants de la politique culturelle planifiée, ils deviennent des acteurs majeurs dans le déroulement de la carrière des musiciens. Disposant de ressources sociales et symboliques étendues, ils parviennent à jouer de leur statut et pour le dire simplement, commencent à monnayer les services pour lesquels ils sont rémunérés. Ainsi, si les changements dans le domaine musical ont entraîné une forte concurrence entre les artistes, l'offre de travail se raréfie tout en demeurant entre les mains de représentants. Deux voies ici : la première étant que le représentant « sponsorise » un groupe du catalogue et lui trouve des activités qu'il saura très propices à de fort bénéfices (hôtels, restaurants) pour les musiciens et de là recevra (illégalement, puisqu'il est déjà payé pour faire cela) un pourcentage sur les bénéfices. La seconde voie est plus noire car si ce fonctionnaire n'a aucunement participé à l'obtention d'une activité donnée, il garde un pouvoir sur la mise en place administrative du contrat et peut donc exiger une part de l'argent en procédant à un chantage : pas de pourcentage, pas d'officialisation du contrat par l'entreprise.

Un autre acteur devient essentiel, en recourant aussi à des transactions en marge de l'autorité de l'État. La possibilité pour les musiciens de démarcher eux-mêmes a contribué en parallèle à donner un rôle nouveau aux employés qui gèrent les établissements accueillant les musiciens. L'image du *gerente* (gérant) à Cuba est associée systématiquement à une forte prospérité, un bien-être et un confort rare dans une économie de survie.

*Se le dio la gerencia al fin,  
y le creció una corbata [...]  
Tú, el seguro, tú, el mejor.  
El compañero confiable  
A la carga ! Ahora con elegancia  
Con luz verde, dollar verde,  
y verde tolerancia<sup>196</sup>*

*On lui a donné la gérance enfin,  
et une cravate lui a poussé. [...]  
Toi la valeur sûre, toi le meilleur.  
Le camarade digne de confiance.  
A l'attaque, mais à présent avec classe !  
Sous les projecteurs verts, le dollar vert,  
et la tolérance toute aussi verte*

---

<sup>196</sup> Ray Fernandez, Chanson « El Gerente ».

Derrière leur supposée fiabilité qui les a menés à ce poste, les *gerentes* profitent de leur position à présent stratégique et à l'instar des représentants d'entreprises peuvent potentiellement tirer un grand bénéfice de leur travail. Ils sont bien conscients que les places sont chères dans le monde de la musique et si leur établissement se situe dans une zone fréquentée par les touristes, ils disposent d'une forte marge de manœuvre pour mettre à prix la place de musiciens « attirés » de la structure dont ils ont la responsabilité. C'est donc un acteur qu'il convient de connaître pour trouver de bonnes activités.

Notons enfin que les représentants et les gérants ayant fait de leur travail « un terrain de lutte » des plus porteurs et rémunérateurs, ne sont pas en concurrence en ce qui concerne les bénéfices à tirer de l'activité musicale, mais interdépendants dans la mesure où sans consentement et aval de l'un et de l'autre, aucune manœuvre de ce type ne peut être mise en place. Les seuls acteurs qui apparaissent ici en position subordonnée sont les artistes qui doivent faire avec cette imposition fréquente de l'informel dans leur carrière.

Au delà de l'autonomie grandissante de ces acteurs et cette prépondérance de la corruption et des manœuvres illicites dans le quotidien des acteurs de la culture, on peut observer pour conclure que le processus de sélection qui passait auparavant par de fortes considérations esthétiques (par l'ICM et ses commissions d'experts) sort du champ musical pour entrer dans celui purement économique. La perte du monopôle de l'État sur la définition du talent, sur la légitimité et le rôle de l'art se fait d'autant plus explicite au regard des écoles pour professionnels qui voient leur rôle considérablement diminuer. En effet, l'entrée dans la musique s'est faite pour beaucoup dans une optique pragmatique d'approche d'un secteur jugé porteur, le tourisme. La préoccupation de renforcement technique chez les nouveaux arrivants est donc devenue secondaire et de la même manière qu'ils ont pu contourner les règles d'évaluation et de production d'avaux professionnels, ils ont pu éviter la formation technique dans les écoles censées être obligatoire. Cette situation pourra tourner au constat d'échec pour le pouvoir si les rumeurs de plus en plus insistantes aujourd'hui concernant la fermeture définitive de ces établissements s'avèrent fondées<sup>197</sup>.

---

<sup>197</sup> Il ne m'est pas possible de confirmer cette information qui paraît cependant d'une part cohérente (pourquoi investir dans la formation technique des musiciens s'il n'y a pas de travail ?) et d'autre part pourrait correspondre à la volonté des autorités de réduire les effectifs publics. Cf. *Congreso del Partido Comunista*, Avril 2011

## ***Pasar trabajo para trabajar : désorganisation et dégradation des conditions de travail***

Il est, en addition de ces explications sur la dérégulation du marché des musiciens, possible d'en postuler une dernière, peut-être la plus simple : celle d'une désorganisation généralisée qui bloque et annihile toute volonté de contrôle effectif sur ce secteur.

*Je ne peux pas t'expliquer comment tout cela fonctionne puisque tout simplement cela ne fonctionne pas ! (Mateo)*

Après avoir fait une description de l'augmentation spectaculaire des revenus consécutifs à l'art et à la musique grâce aux institutions d'État, le Ministère de la culture note sur son site.

*Même si l'augmentation de cet indicateur [les revenus en Monnaie Nationale et en devise] est important, on ne parvient pas à couvrir les nécessités en augmentation ou accumulées pendant la période spéciale et c'est pour cela qu'il existe des situations difficiles dans l'entretien des théâtres et des institutions en général, ainsi que dans la base technique spécialisée dans l'enseignement artistique, dans le travail communautaire et dans la conservation du patrimoine bibliographique, filmique et musical pour parler de celles les plus urgentes<sup>198</sup>.*

Derrière le vocabulaire « technique » du ministère se cache la conscience d'une situation fortement dégradée et dont les remèdes semblent difficiles à trouver. Tous les offices qui ne peuvent donner lieu au développement de gains illicites sont relégués au second plan. Tout d'abord, les structures pouvant potentiellement accueillir les performeurs musicaux se dégradent, les théâtres et les salles de concert tombent en ruine en attente d'une incertaine rénovation (l'artère *Diez de Octubre* en est la plus frappante de ce point de vue) et seules les structures en devises sont réellement entretenues.

Cités de manière trouble « les institutions en général » (expression qui légitime le surnom que donnent parfois les artistes à leur ministère de tutelle *el Misterio de la Cultura* : le mystère de la culture) connaissent de même une forte désorganisation. Tous les individus sont en effet fortement investis dans la lutte quotidienne pour subvenir à leurs besoins. Le travail de chacun en pâtit, et des pans entiers de certains secteurs tournent au ralenti. La période spéciale se réfère en effet aussi à une pénurie de services, les fonctionnaires de la culture ne sont simplement plus en mesure de faire leur travail correctement.

Les entreprises de promotion ont des difficultés à honorer les cachets des artistes en temps et en heure. Les retards s'accroissent de manière quasi systématique, non seulement en

---

<sup>198</sup>Ministère de la culture, *Organización económica y financiera* : <http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=informe&cont=organizacion>

raison des difficultés des services comptables pour travailler dans des conditions raisonnables, mais aussi par des procédures réellement complexes et fastidieuses. Les musiciens doivent tout d'abord retirer au siège de leur entreprise un formulaire de mise en contrat (*planilla*) pour l'apporter ensuite à l'entité qui désire les employer (restaurant, hôtel, etc.). Une fois la négociation sur les conditions du contrat effectuée, le musicien retourne dans l'entreprise pour déposer cette *planilla*. Le restaurant paye l'activité à l'entreprise qui émet un chèque pour le musicien. Ils doivent donc se déplacer une troisième fois pour le retirer. Si ce dernier n'est pas prêt comme c'est très souvent le cas, ils répètent l'opération jusqu'à l'émission du chèque puisque on ne les appellera pas pour les avertir. L'artiste se retrouve donc parfois à s'être déplacé six ou sept fois avant de se faire payer.

Chez les musiciens, il est évident que tout le travail de « réseautage » pour trouver des activités qu'ils jugent correctes, mais aussi les mille déplacements dans un contexte où les transports sont aussi très dégradés (chercher son chèque, se rendre sur son lieu de travail) occupent un temps auparavant réservé aux répétitions ou à l'entre-soi, et la qualité de certaines formations va en déclinant.

Les problèmes dans l'enseignement tiennent au manque de professeurs formés à cet effet et des locaux en mauvais état. Par exemple, le « Centro de Supéracion de la Víbora », qui est un centre d'enseignement pour professionnels, a dû reporter certains de ses cours en raison de la présence de chauves-souris dans plusieurs de ses salles. Ce même problème de locaux touche le travail communautaire, destinée aux populations locales. La *Casa de la cultura* de Centro Habana, magnifique *casona* coloniale risque à tout moment de fermer ses portes en raison de la vétusté de ses fondements, elle menace de s'effondrer. Ce même travail communautaire souffre en outre du déclin quantitatif des « instructores de arte » pour animer les ateliers pour la population des quartiers. Cette dégradation généralisée mène parfois à des situations absurdes par exemple dans la gestion du matériel musical.

*Nous avions des instruments tout pourris et pour jouer ce n'était pas simple. Un jour mon cousin, qui travaillait pour la Direction Municipale de la Culture, m'emmène à son centre de travail qui était une sorte d'entrepôt, cette histoire va te faire peur... J'arrive dans cet atelier, qui était sombre, et il y avait peut-être 30 pianos, 50 même, une centaine de guitares. Le mois suivant, je vais à une réunion de la Direction Municipale dont je faisais partie et les gens se plaignaient du manque de matériel musical. Je lève la main et leur dit qu'il y a un endroit sur Belascoaín où sont en train de pourrir des pianos, des guitares, des cordes, des contrebasses... Il devait y avoir un directeur de la culture qui prenne cela en charge... Mais personne ne s'en est chargé et ils ont laissé ces instruments pourrir! (Richard, trovador).*

Il y a un grand mécontentement des musiciens vis-à-vis des entreprises puisque selon eux, elles ne remplissent que superficiellement leur fonction.

*Maintenant ce qu'ils font, c'est juste prendre un pourcentage sur le boulot que tu cherches toi-même et la guitare, tu dois te l'acheter avec ton propre argent. Alors tu dois monter dans le camello bondé pour aller à une activité, pour qu'ils te payent un salaire de 200 ou 150 pesos cubains sur lequel l'entreprise te pompe 30 ou 40%. Et attention si ta guitare se casse, il faut te payer en devise. Alors il faut faire comme tout le monde dans ce pays. Je dois appeler mon cousin à l'étranger et lui demander de se sacrifier pour m'envoyer un jeu de corde, ou un accordeur, ou un pupitre, parce qu'on n'a rien, on n'a rien ! En fait, ça nous coûte beaucoup de travail pour travailler ! (Richard).*

Les institutions d'État n'étant plus en mesure de subvenir aux besoins des musiciens qu'elle accueille, ces derniers sont contraints de se débrouiller eux-mêmes en s'appuyant sur un ensemble de pratique et manœuvres illicites.

*Si on respecte la loi, on crève tous de faim et si on ne la respecte pas, on risque d'être sanctionné. (Mateo).*

Les musiciens ne vivent plus dans une « bulle » comme au temps des vaches grasses et de l'économie subventionnée et entrent dans *la lucha* (la lutte) dont une des composantes fondamentales et à certains égards paradoxale est la capacité de chacun à mettre de l'ordre, identifier des régularités et cadres dans la désorganisation et l'activité informelle, savoir en définitive parfaitement où les règles sont négociables et où elles ne le sont guère. « Manœuvrer à vue » pour tenter de prendre le contrôle sur ce que l'on peut appeler des zones d'incertitude du pouvoir (pour reprendre la terminologie de Crozier et Friedberg, 1977) déterminera le bon déroulement de leur carrière.

## **4. Itinéraires de conversion et de reconversion : la réinvention des musiciens professionnels**

Il s'agit à présent d'ancrer dans la réalité historique de Cuba l'expérience de certains musiciens interrogés lors d'entretiens biographiques où ces derniers font part de leur parcours personnel dans la révolution. Ces témoignages, qui mettent tous en avant une forme de reconversion partielle ou totale, montrent simplement qu'ils ne sont ni complètement soumis, ni complètement libres et qu'ils s'adaptent plus qu'ils ne subissent un ordre économique et politique. Ils mettent en scène un va-et-vient entre données structurelles contraignantes et capacités stratégiques, entre changements objectifs et leur définition de la situation. Ils mettent en exergue les connexions entre ce que l'on peut appeler de manière un peu triviale « le haut » et « le bas », et mieux encore, ils illustrent cette configuration.

Il est donc question de voir la complexité du contexte cubain en ayant pour point de départ le parcours et la trajectoire des acteurs depuis le début du processus révolutionnaire. Il est intéressant de noter que si les individus, ici les musiciens ordinaires traversant ces époques, explicitent bel et bien les événements marquants du processus révolutionnaire, ils montrent bien (et c'est assez rare dans la « cubanologie » pour le signaler) que s'ils ne l'ont pas vécu froidement, ils le décrivent de manière banale. L'expérience de ces musiciens met en lumière autre chose que les grandes tendances et déterminations sociales et politiques prenant le pas sur les motivations individuelles. Ils raisonnent ici en terme de choix, de stratégies, de rationalité qu'ils regrettent ou déplorent parfois, dont ils se félicitent souvent.

Il s'agit de voir quelles lectures les acteurs ont fait de la situation économique de l'Île et de quelle manière ils ont géré les nombreuses dissonances mais aussi alternatives ouvertes par la révolution, puis par la crise économique. S'attacher à examiner dans le détail les cheminements particuliers d'individus présente un double intérêt. Tout d'abord, comme on peut par exemple le constater en lisant Leatitia Bucaille<sup>199</sup>, les histoires de vie et l'appréhension presque intime de la manière dont les acteurs traversent l'histoire et y participent représente plus qu'une simple illustration. Elles éclairent considérablement la

---

<sup>199</sup> Qui s'intéresse à la question du pardon et de la résilience suite aux situations de guerres et de conflits particulièrement en Afrique du Sud suite à l'apartheid, en Algérie suite à la guerre d'Algérie (Bucaille, 2010) mais aussi aux combattants de la cause nationale palestinienne (2002).

compréhension des grands évènements socio-historiques, en rendent palpables les tensions et négociations identitaires qui y sont opérées. Ensuite, cette plongée dans ces parcours de vie et sa dimension fortement descriptive, permettra d'entrer dans le détail du vécu cubain et du quotidien révolutionnaire. Cela contextualisera les tenants et les aboutissants du « vivre le socialisme » cubain.

J'aborderai tout d'abord deux parcours biographiques. Ces deux musiciens (Mateo et César), chacun à sa manière, étaient intégrés au monde de la musique avant la période spéciale. Leur parcours musical, bien qu'il s'inscrive dans une forme de continuité, n'est pas exempt de conversions, d'adaptations et d'actualisations qui mettront à jour les circonstances du changement économique et social cubain. Ensuite, les parcours de David, Isael et Ramón permettront de voir comment la période spéciale est venue bouleverser les manières de faire le métier de musicien à Cuba.

## **4.1. Mateo : le parcours « conjoncturé » de l'ancien**

Mateo est par excellence un musicien révolutionnaire. Son expérience traverse toutes les phases du régime socialiste cubain, il est en somme un fils de la révolution. Il a vécu l'avant et l'après « période spéciale » de la pratique musicale dans la capitale en tant que professionnel.

### **4.1.1. Enfance**

#### **Milieu familial**

Né en 1944 à La Havane. Son père est un immigré espagnol arrivé à Cuba dans les années 40, fuyant le régime franquiste pour venir « chercher une vie » dans le nouveau monde. Il commence d'abord par de basses tâches, puis travaille dans un bureau de poste. Il passe ensuite dans une officine de l'entreprise Shell qui, nationalisée après la révolution de 1959, deviendra l'Institut Cubain du Pétrole<sup>200</sup>. Il reste toute sa vie un petit fonctionnaire qui malgré un salaire très modeste parvient à faire vivre le foyer dont a la charge sa mère, fille de *mambí* originaire des Canaries.

---

<sup>200</sup> Instituto Cubano del Petroleo (ICP), devenu plus tard Cuba Petroleo (CUPET).



Les chants de cuisine des femmes de sa famille sont les premières notes qui ont sonné dans la vie de ce futur musicien et façonné peu à peu son attirance vers la musique, les mélodies, l'harmonisation. En outre, son oncle, ouvrier dans une usine était dans son temps libre *trovador*. C'est ainsi dans la communauté familiale qu'il se fait l'oreille et apprend les rudiments de la musique populaire, particulièrement dans les *tertulias*<sup>201</sup> organisées dans la cour du *solar* où vivait toute sa famille regroupée autour de son père. Il a 5 ans et entonne sa première chanson de *trova* en famille.

*Dos Gardenias para ti,  
con elle quiero decir,  
te quiero, te adoro.*<sup>202</sup>

*Deux gardénias pour toi,  
pour pouvoir te dire,  
je t'aime, je t'adore.*

Dans un contexte sociopolitique que les médias cubains appellent aujourd'hui *la tiranía batistiana*<sup>203</sup>, Mateo décrit son enfance comme modeste mais heureuse. Il suit une scolarité normale, continuant les *tertulias* en famille et en apprivoisant peu à peu la guitare grâce à un cousin de son âge qui lui apprend amicalement les rudiments de cet instrument. Á la fin des années 50, il vit l'agitation sociale de loin, protégé par sa famille qui y était favorable mais consciente des dangers liés à la répression systématique de Fulgencio Batista.

*Le gouvernement fermait les écoles à cause des manifestations des rebelles. Au lycée de La Víbora<sup>204</sup>, il y avait beaucoup de gens en faveur des ceux qui étaient dans la Sierra<sup>205</sup>, et Batista y envoyait la police, les voitures de polices encerclaient l'école. Ils les faisaient sortir et les envoyaient en prison. Mais moi, je faisais attention, je me préservais de ça en me mettant à l'écart. C'est après la Révolution que je commence à faire partie des associations de jeunes rebelles qui plus tard vont devenir les jeunes communistes.*

### **Le volontarisme révolutionnaire : Mateo dans le bouillon**

En 1961, deux ans après la prise de la Havane et la victoire des révolutionnaires, il prend part à l'une des premières campagnes de masse organisée par le nouveau pouvoir ayant pour mission d'éradiquer l'analphabétisme touchant plus d'un million de personnes

---

<sup>201</sup> Petite fête improvisée.

<sup>202</sup> « Dos Gardenias », Isolina Carillo, 1947.

<sup>203</sup> La tyrannie de Batista.

<sup>204</sup> Quartier résidentiel au sud de La Havane dans lequel il vivra plus tard, voisin de son propre quartier d'enfance, Lawton.

<sup>205</sup> La Sierra Maestra est le point de départ du mouvement révolutionnaire.

particulièrement dans les zones rurales<sup>206</sup>. Mateo s'engage volontairement dans cette campagne qui deviendra l'étendard du bien-fondé du pouvoir politique.

*Somos la Brigada Conrado Benítez  
Somos la vanguardia de la Revolución  
Cuba! Cuba! [...]  
Estudio, Trabajo, Fusil.  
Lápiz, cuartilla, manual  
Alfabetizar, alfabetizar,  
venceremos!<sup>207</sup>*

*Nous sommes la Brigade Conrado Benítez.  
Nous sommes l'avant-garde de la Révolution.  
Cuba ! Cuba !  
Etude, Travail et Fusil.  
Le crayon, l'abécédaire et le manuel.  
Alphabétiser, alphabétiser,  
nous vaincrons !*

La brigade Conrado Benítez<sup>208</sup>, regroupe en 1961, décrétée « année de l'éducation », plus de 100 000 jeunes scolarisés du pays. Ces derniers seront formés en quelques jours aux méthodes d'enseignement. Ils partent, organisés militairement et armés de leurs manuels mêlant contenus politiques et objectifs pédagogiques<sup>209</sup>, dans une guerre contre l'analphabétisme. Cette mission devient le symbole d'une nouvelle politique en matière d'éducation qui aligne tout son lexique sur un vocabulaire martial, où le patriote part en armes se battre et éliminer l'ennemi qui menace sa stabilité<sup>210</sup>.

*Que no se quede nadie  
sin aprender.  
No hay que dejar para luego  
el gesto maravilloso,  
profundamente glorioso  
de darle la luz al ciego.[...]  
El patriota siempre en vela  
cumple su deber civil :  
ayuda con el fusil  
y también desde la escuela.[...]  
Que recuerde y tome nota,*

*Que personne ne reste  
sans apprendre.  
Il ne faut pas laisser pour plus tard  
ce merveilleux geste,  
profondément glorieux  
d'apporter la lumière à l'aveugle. [...]  
Le patriote veille toujours,  
accomplit son devoir civil :  
fusil à l'épaule  
et depuis l'école [...]  
Souvenez-vous et prenez note,*

---

<sup>206</sup> Pour une compréhension plus de détails de cette campagne voir Bhola, (1986).

<sup>207</sup> Ce couplet, qui est une partie de l'hymne et slogan des ces brigades, est encore aujourd'hui repris dans les écoles cubaines lors de certains actes engageant les petits *pioneros* des écoles primaires (voir annexes p29, Fig29).

<sup>208</sup> Du nom d'un jeune « *alfabetizador* » assassiné par un membre de la rébellion anticastriste lors de l'une des premières campagnes en 1960.

<sup>209</sup> Un des manuels s'appelle L'abécédaire *Venceremos*.

<sup>210</sup> Les brigades d'ouvriers d'alphabétisation seront aussi nommées les Brigades « Patria o muerte ». On se souvient en outre que c'est durant cette campagne menée durant l'année 1961 que la tentative d'invasion avortée de la Baie des Cochons par des mercenaires contrerévolutionnaires a lieu. Elle contribuera au renforcement de cette construction idéologique basée autour du conflit et de la lutte contre l'ennemi.

*que tome nota y recuerde :  
aquel que su tiempo pierde  
no es cubano, ni es patriota.  
Que no se quede nadie  
sin aprender.<sup>211</sup>*

*prenez note et souvenez-vous :  
que celui qui perd son temps  
n'est ni cubain, ni patriote.  
Que personne ne reste  
sans apprendre.*

Mateo le note, « *l'alphabétisation m'a attrapé* ». Il est pris dans le bain révolutionnaire et devient un des ses fidèles petits soldats. Après avoir prêté serment à la patrie, il part avec sa brigade dans la province de Villa Clara au centre de l'Île, se rendant chez les habitants pour faire cours, encadré par des instructeurs chargés de coordonner le travail des jeunes brigadistes. Durant ses heures de repos, avec son cousin amateur de musique, membre de la même brigade et qui a pris avec lui sa guitare, Mateo approfondit sa connaissance de cet instrument et commence à travailler plus sérieusement le chant. Sa mobilisation se termine à la fin de l'année 1961 et un mois plus tard, Cuba est proclamée « territoire libéré de l'analphabétisme » et pourra entamer, une fois cette connaissance de base mise en place, des réformes de l'éducation de plus grande ampleur.

De retour dans la capitale, son oncle *trovador* et son père lui font fabriquer en guise de récompense une guitare et lui paient des cours particuliers avec un professeur de guitare populaire. Il lui apprend dans un premier temps les musiques du moment (*guajira, bolero, danzón, fox trot*) pour ensuite aborder la musique classique allant ainsi de connaissances pratiques jusqu'à des éléments plus techniques et théoriques.

Il continue ses études sans passion ni talent particulier et, après l'obtention de son *bachillerato*, il éprouve des difficultés à se projeter dans un futur professionnel. Pour gagner du temps, il décide de s'engager de manière volontaire (puisque le service n'est pas encore obligatoire à cette date) dans l'armée. Il y part avec sa guitare et avec d'autres camarades de casernes, ils fondent le groupe « Los Olivos »<sup>212</sup>. Les Forces Armées Révolutionnaires organisent et mettent en place une politique de développement de l'amateurisme. Il parvient à jouer de manière régulière et se produit dans les festivals organisés par l'armée. Il se soustrait en partie à la discipline militaire et profite de cette dernière pour étoffer avec son groupe son savoir-faire musical.

---

<sup>211</sup> Si la *nueva trova* est la bande originale de la « routine » révolutionnaire et de son institutionnalisation, Carlos Puebla est indéniablement le compositeur du volontarisme et de l'enthousiasme qui en a marqué le commencement et les premières initiatives. « *El son de la alfabetización* »

<sup>212</sup> Les « Olives » en référence au vert olive des tenues militaires.

*On a passé de bons moments dans l'armée parce qu'on a beaucoup voyagé, on sortait souvent de la caserne, on allait dans d'autres unités pour jouer. Ils ont organisé le premier Festival des Amateurs des Forces Armées Révolutionnaires. On y a participé et on a gagné le premier prix des groupes vocaux, ce qui nous a permis de passer à la télévision.*

Ce discours peut paraître étonnant, presque risible au regard de ce que l'on peut attendre d'une armée révolutionnaire évoluant qui plus est, dans un contexte de fortes tensions. Il témoigne cependant de la grande attention portée au mouvement amateur.

Le répertoire de la formation de Mateo se situe dans la droite lignée des musiques latino-américaines de variété et s'inspire aussi discrètement des musiques des « pays capitalistes ». Durant ses deux années de service, il passe la semaine entre discipline militaire et activités musicales et lors de ses permissions, il dépense avec ses amis les 25 pesos<sup>213</sup> de rente qu'il reçoit chaque mois pour jouer dans divers petits bars de la capitale et dans des fêtes privées. Entre deux *descargas*<sup>214</sup>, les membres du groupe écoutent les disques des *Beatles* qu'ils cachaient sous la pile de vinyles de *La Orquesta Aragón*, du *Septeto Habanero*<sup>215</sup>.

Il quitte l'armée en même temps qu'il commence à ressentir et vivre au milieu de ces années 60, une certaine pression et un ostracisme à l'égard de ces musiques qui ont été considérées jusqu'à la fin des années 80 comme des symboles de diversion, nuisibles à la pureté révolutionnaire.

Le groupe entier survit, à sa sortie de l'armée, en jouant en privé les chansons des *Beatles* et en public des thèmes de groupes de pop espagnols eux-mêmes fortement inspirés des *good boys* anglais tels que le *Formula 5*, *Los Brincos*<sup>216</sup>, *Los Angeles*. Ils parviennent ainsi, par le simple fait de ne pas chanter en anglais à éviter toute suspicion de diversionnisme. Cet élément donne à voir la manière dont la censure, pour reprendre les mots de Mateo, était mise en application « *par des brutes et des animaux* » qui ne se rendaient pas compte que si pénétration il y avait, celle-ci se situait plus dans la proposition esthétique de cette *pop* naissante à Cuba que dans des facteurs linguistiques.

---

<sup>213</sup> Somme peu importante mais qui permettait cependant quelques distractions.

<sup>214</sup> Entre deux phases de jeu, de bœuf.

<sup>215</sup> Groupes traditionnels « reconnus » par le pouvoir.

<sup>216</sup> Surnommés « Les Beatles espagnols ».

#### 4.1.2. Le destin d'un « soldat de la culture »

##### **L'entrée par la grande porte**

Tout en se produisant sur les petites scènes de la capitale avec son groupe *Los Cañas*<sup>217</sup> (qui a changé de nom pour ne plus le lier avec les Forces Armées Révolutionnaire), Mateo qui n'a pas intégré une carrière universitaire, faute de résultats satisfaisants aux épreuves d'entrée, travaille en tant que contrôleur de production. Il est chargé de vérifier la cadence et le travail des ouvriers, tâche qui, en plus de le mettre dans une position inconfortable vis-à-vis des ouvriers de l'atelier, provoque en lui une grande lassitude.

En parallèle et au fil de leur concert en ville, *Los Cañas* font la rencontre de l'artiste cubain, Luis Carbonell. Surnommé « l'aquarelliste de la poésie antillaise », conteur, musicien, directeur artistique, ce grand artiste a pris en charge au début de leur carrière plusieurs groupes de musique. Il les a donc introduit dans le monde de la musique tout en veillant à mettre en place et leur « fixer » un répertoire qu'il sait propice à l'exercice professionnel en insistant sur musiques traditionnelles, les *boleros*, les *guajiras*... Le groupe met donc de côté progressivement la pop, les guitares électriques, les batteries pour revenir à des bases plus « cubaines », adaptant les grands succès de la *trova* cubaine par un travail vocal à quatre voix.

Carbonell leur ouvre les portes des cabarets cubains et de la télévision où ils cohabitent avec les plus grands auteurs de l'époque. Ils reçoivent par exemple des conseils de la part du grand Bola de Nieve<sup>218</sup> qui jouait encore au cabaret Monseñor, dans le quartier du Vedado. Ils apprennent le métier, parfois impressionnés et intimidés par les figures qu'ils côtoient. Comme Mateo le dit, « *je suis rentré dans le monde de la musique par la grande porte* » grâce au soutien de Carbonell.

*Après le triomphe de la révolution, durant un certain temps ont continué de fonctionner dans la musique un certain nombre de mécanismes capitalistes, par exemple le salaire du musicien était le fruit du contrat entre le lieu de concert et le musicien lui-même. [...] Il y avait toujours ces mécanismes capitalistes dans le monde de l'art, du musicien. Les stations de télévision avaient toujours leurs directeurs qui avaient sous contrat les musiciens. C'est sous ces mécanismes que j'ai fait la transition entre la vie d'amateur et la professionnelle.*

C'est ainsi dans une sorte de *free-lance* que Mateo commence sa carrière à plein temps dans la musique. En effet, le travail musical était encore, au milieu des années 60, faiblement

---

<sup>217</sup> Les « cannes à sucre ».

<sup>218</sup> Bola de Nieve (Boule de neige) est auteur, compositeur, pianiste qui a connu un franc succès à Cuba et en Amérique Latine des années 40 jusqu'à sa mort en 1971.

régulé. Il incombait à ces derniers, en étant en substance leurs propres représentants et en utilisant leurs propres réseaux de relation (ou ici celui de Carbonell) de trouver du travail. On observe ici qu'après une socialisation rythmée par l'enthousiasme et le volontarisme révolutionnaire, Mateo se familiarise de nouveau avec ce qu'il appelle les « mécanismes » du capitalisme. L'État ne médiatise pas les relations entre les musiciens et les gérants des lieux de divertissement et ne subventionne pas encore massivement la pratique musicale.

*On nous a acceptés à la télévision, à la radio et dans les cabarets. Si on faisait un show pour la télévision, c'est la télé qui nous payait, si c'était à la radio, la radio nous payait. C'est seulement après avoir trouvé du boulot que les gestions avec le CNC se faisaient. C'était une formalité.*

Bien sûr, la volonté de contrôle des musiciens de la part des autorités était à l'ordre du jour, le Conseil National de la Culture, encore en lien avec le ministère de l'Éducation comprenait une commission chargée de la reconnaissance des musiciens en tant que professionnels, mais celle-ci n'avait encore qu'un rôle secondaire. C'est n'est que progressivement que va s'imposer le contrôle sur les musiciens pour tenter de freiner le lucre dans lequel ils vivaient.

*Ils te payaient tout. Si on allait travailler en province, ils le payaient à part. C'est-à-dire qu'on avait un contrat avec le cabaret de 460 pesos par mois, mais en réalité, à la fin du mois, c'était beaucoup plus. À la fin du mois, on pouvait toucher genre 1900, 2000 pesos, et à cette époque c'était une fortune !*

Une fortune dont il profite pour mener « la belle vie », insouciant, en compagnie de sa petite amie qui est aujourd'hui sa femme. Il multiplie les activités fixes dans le cabaret de l'hôtel Nacional, en plus d'une constellation de petits contrats dans une intense vie nocturne et vit bien de sa musique jusqu'à l'opulence. Il passe des nuits dans les grands hôtels où il se produit le soir, paraît vivre dans un environnement étranger au projet révolutionnaire. Contrastant avec ses expériences de jeunesse, il passe d'un investissement total à la cause socialiste à un repli hédoniste et individualiste sur lui-même.

*Je lui disais [à sa petite amie] « y'a le temps, on va profiter de la vie, on va se divertir ». Alors quand elle allait au travail<sup>219</sup>, je lui disais « habille-toi bien pour aller au travail et je viens te prendre, ce soir on va au restaurant. J'allais la prendre à sa sortie du boulot, on allait manger puis elle prenait un taxi pour rentrer chez elle et moi je retournais au cabaret, c'était ça la vie ».*

---

<sup>219</sup> Sa petite amie de l'époque est aujourd'hui son épouse.

## **Fidel mandó a parar**

*Se acabó la diversión,  
llegó el Comandante  
y mandó a parar<sup>220</sup>*

*L'amusement a pris fin,  
le commandant est arrivé  
et a fait arrêter ça...*

Dans le courant de l'année 1967, Mateo et son groupe passent leur première évaluation organisée par le CNC. Forts de leur expérience, elle est positive et ils sont classés dans la catégorie A. C'est à partir de cette date que Mateo utilise le mot de professionnel. Ainsi, à ses yeux, la professionnalité est liée à un statut officiel et fixe, défini par le Conseil National de la Culture, par l'institution, même s'il est à plein temps et en vit depuis 1964. Mais malgré cet aval, le groupe continue de jouer et de jouir des anciens mécanismes des contrats non médiatisés par une entité étatique et ce, jusqu'en 1970.

*Ca y est, on apparaissait comme professionnels mais ils ne nous payaient pas. On était sous contrat avec le cabaret de l'Hôtel Nacional et c'est par cette voie qu'on était payé. On était les travailleurs de l'hôtel, on entrait par la porte des travailleurs et on devait pointer, tu t'imagines le truc!*

Cependant, l'intensification de la politique égalitariste de la révolution cubaine, dont le train de vie des musiciens constituait le contre-modèle, accélère la volonté du pouvoir de prendre en main le monde de la culture. Les résolutions en vigueur depuis 1967 commencent à s'appliquer de manière formelle, en instaurant dans un premier temps un salaire fixe et mensuel pour les musiciens, indépendamment du nombre d'activités effectuées dans le mois. Ainsi, dès 1970, le rythme de vie de Mateo, sans tomber dans la nécessité, baisse de manière significative.

*Mon niveau de vie a baissé [...] ; Evidemment ! Putain ! Si je gagnais en un mois 2000 pesos, et que tout d'un coup, il me donne 350.*

Les dirigeants de la Révolution imposent tout d'abord une régulation statutaire, pour dans un second temps avec « l'offensive révolutionnaire » entraîner la fermeture des lieux de travail où le groupe se produit. C'est précisément à l'aune de cette politique de cadrage institutionnel de la pratique musicale, qui introduit en outre une période de resserrement idéologique appelé par les intellectuels cubains le *quinquenio gris*, que les *Cañas* commencent alors à s'intéresser à la *nueva trova* et à la chanson sociale. Ils entreprennent

---

<sup>220</sup> « *Y en esto llego Fidel* », 1961. Dans ce son poussé à son plus pur traditionalisme, Carlos Puebla fait allusion à l'image de Cuba antérieure à la révolution que l'on appelle parfois le « bordel de l'Amérique » dont les casinos mais aussi les cabarets étaient les symboles.

petit à petit de mettre en place un répertoire dans ce style en s'éloignant progressivement de Luis Carbonell.

Tout porterait à croire que ce virage « social » dans la carrière du groupe serait une réponse formulée par défaut pour simplement se maintenir dans la musique. En effet, c'est la *nueva trova* qui attire toute l'attention et les financements du pouvoir politique à partir de cette date. Mais si ce changement intervient de manière brusque et s'impose sans grande concertation avec les artistes, les musiciens membres du Mouvement de la *nueva trova* ne sont ni enrôlés de force dans la chanson politique, ni « des lèches bottes » du pouvoir se cherchant une place au soleil comme ils sont parfois caricaturalement présentés<sup>221</sup>. Ce qui ressort du discours de Mateo est non seulement qu'il a fait le choix de redéfinir son répertoire mais aussi qu'il continue de s'identifier au projet révolutionnaire. Durant leurs années de cabarets et malgré leur répertoire « apolitique », Les *Cañas* n'ont jamais nié leur engagement en faveur de la politique révolutionnaire comme en témoigne leur participation aux récoltes de canne à sucre et bien à la coordination des Comités de Défense de la Révolution (CDR).

La *nueva trova* est donc une possibilité qui permet d'exploiter les sentiments qu'il porte en lui<sup>222</sup> tout autant qu'une voie viable pour parvenir à pérenniser sa vie professionnelle. Même s'il déplore les coupes de salaires, il ne vit pas la fermeture des cabarets comme une restriction et n'en n'éprouve aucune frustration ni tristesse. Le contexte social demeure cohérent avec son parcours intellectuel et c'est par l'intermédiaire de la *nueva trova* qu'il trouve un espace où peuvent s'exprimer ses goûts et ses convictions.

### **Les années *nueva trova***

*Il faut bien veiller à remettre les choses dans leur contexte*<sup>223</sup>

*Los Cañas* vont s'éloigner du répertoire traditionnel et se fondre progressivement dans l'environnement sociopolitique du pays. En 1970, « *Año de la zafra azucarera* »<sup>224</sup>, ils participent à la récolte de la canne à sucre dont l'objectif devait mener à la production de 10 millions de tonnes de sucre. Ils partent pour soutenir les troupes et pour jouer auprès des coupeurs de canne, leur apportant ainsi un soutien dans ce travail éreintant effectué par des individus ne possédant pas d'expérience dans l'agriculture. Pour atteindre cet objectif, les

---

<sup>221</sup> Par exemple, la presse anticastriste à l'extérieur du pays s'acharne tout particulièrement sur ses deux plus grands représentants : Silvio Rodríguez et Pablo Milanés.

<sup>222</sup> Mateo parle bien de sentiment et non d'idéologie.

<sup>223</sup> « *Bueno, hay que ubicarse en la época* ».

<sup>224</sup> Année de la récolte de la canne à sucre.



centres de travail et les entreprises furent fermés, les cours de l'université suspendus formant ainsi le plus important contingent agricole de l'histoire du pays. Si le but était de produire une forte quantité de sucre pour la vendre à prix préférentiel à l'URSS, elle constituait aussi un nouvel élan volontariste dans la politique révolutionnaire. Cette nouvelle bataille de la *zafra* se présentait donc comme « le projet de tout un peuple » et le nom du groupe devint l'étendard de l'engagement pour la cause révolutionnaire, le symbole de la prospérité cubaine.

Tout comme la majorité des membres du mouvement de la *nueva trova*, Mateo n'a pas de formation académique. Il a appris les rudiments du solfège « sur le tas » au contact de ses partenaires et c'est en combinant leurs savoirs qu'ils parvenaient à musicaliser et mettre en place les arrangements vocaux des œuvres traditionnelles cubaines. Le Mouvement de la *nueva trova* prenant peu à peu de l'importance, tous les jeunes musiciens sont pris en main par des instrumentistes plus expérimentés qui se firent pédagogues dans le but de leur donner les bases techniques et développer plus formellement cette « nouvelle vague » musicale. Silvio Rodríguez et Pablo Milanés sont par exemple passés entre les mains de Leo Brouwer, chef d'orchestre et compositeur classique qui prit sous son aile ces futurs « stars » de la *trova*. Mateo et son groupe passent quant à eux par les formations académiques de Juan Elosegui, lui aussi musicien classique, membre de l'orchestre symphonique national de Cuba.

Dans le même temps, les évaluations de Centre National de Culture se succèdent, et mettent en avant non seulement l'absolue nécessité d'être avalisé par une instance étatique, mais aussi l'obligation pour les musiciens professionnels de se mettre à niveau dans des écoles spécialement créées à leur attention.

*Alors, un musicien qui gagnait un salaire sans connaître la musique était obligé d'étudier pour justifier son salaire. Moi par exemple, je ne savais rien. Je n'avais aucune technique, ni en guitare ni en chant. Ce que j'avais, c'était la condition, je pouvais monter des voix... J'avais le cerveau mais pas la technique et j'en avais besoin. [...] Mais on a fait tout ça à l'envers, il fallait commencer par la fin pour parvenir au début comme on dit, nous les Cubains. Parce que normalement on étudie et puis après on devient musicien, non ? Mais ici tout est à l'envers...*

Bien que conscient que l'entrée dans une école de musique pour professionnels est plus une obligation et porte en elle quelque chose d'un peu absurde, Mateo la voit comme une chance qu'il ne manque pas de saisir. C'est ainsi qu'à partir de 1976, il intègre en accord avec son entreprise le *Centro Nacional de Música de Concierto*<sup>225</sup>, le *Centro de Superación Ignacio Cervantes* pour y recevoir sa formation technique. Il suit les cours durant les matinées

---

<sup>225</sup> Regroupant les artistes classiques mais qui a aussi intégré dans son catalogue les musiciens de la *nueva trova*.

et continue l'après-midi et le soir à travailler avec son groupe. Il reçoit son diplôme de *Nivel Medio* en 1986.

C'est avec leurs cheveux longs, leurs jeans et parfois leurs pattes d'éléphant que ces jeunes chanteurs vont défendre cette musique qui, de manière parfois chaotique, parfois franche et aveugle, devient la bande sonore de la Révolution. *Los Cañas* entrent ainsi de plein pied et de plein cœur dans le courant de la chanson politique, dans la « poétique sociale ».

Le groupe de Mateo demeure assez singulier dans la *nueva trova* dans la mesure où ils sont, au moment de la création du mouvement, une des rares formations collectives, la figure de *cantautor* soliste étant la plus répandue. De plus, ils ne sont « que » des interprètes et ne composent pas les thèmes qu'ils ont dans leur répertoire. L'originalité de leur travail se déploie plutôt dans l'harmonisation, et surtout un travail à quatre voix reconnu dans tout le pays. Ils véhiculent donc le message de la *nueva trova* en interprétant les chansons les plus connues de Silvio, Pablo, et Noel Nicola mais aussi de la nouvelle chanson d'Amérique du sud. Leur implication politique est totale et les chansons qu'ils interprètent défendent l'épique unité et l'indépendance latino-américaine :

*Allá en los valle dormidos  
está preñada de furia y al rojo vivo  
como un volcán.*

*Ardiendo están las raíces, ardiendo,  
están las ramas del árbol nuevo,  
la llamarada continental !<sup>226</sup>*

*Là-bas dans les vallées endormies,  
emplies de fureur et rouge  
comme un volcan.*

*Ardentes sont les racines, elles sont en feu,  
les branches de l'arbre nouveau,  
la flambée continentale !*

On retrouve de même de nombreux hommages aux figures de la révolution :

*Sí el poeta eres tú  
como dijo el poeta,  
y el que ha tumbado estrellas  
en mil noches  
de lluvias coloridas eres tú,  
¿qué tengo yo que hablarte,  
Comandante ?<sup>227</sup>*

*Si c'est toi le poète,  
et comme l'a dit le poète,  
toi qui a décroché les étoiles  
durant mille nuits  
de pluies colorées, c'est toi  
que puis-je donc te dire,  
mon commandant ?*

---

<sup>226</sup> « El Condór vuelve » fut interprété en premier lieu par Mercedes Sosa, les paroles étant du poète Argentin Armando Tejada Gómez, fortement en lien avec le courant de la Nueva Canción Latinoamericana.

<sup>227</sup> « Si el poeta eres tú », Pablo Milanés. Dans cette chanson dédiée à Ernesto Guevara, l'artiste devient impuissant face à la beauté du geste révolutionnaire, seul geste purement poétique face auquel l'œuvre de l'artiste devient futile.

La fermeture des cabarets, endroits typiques et les plus adaptés au format des groupes vocaux, laisse un vide dans l'emploi du temps de ces musiciens qui sera rapidement comblé par les voyages à l'étranger. Comme beaucoup de formations de ce type, *Los Cañas* partent dans les délégations artistiques à l'étranger et de 1971 à 1983, visitent plus de 30 pays.

Le régime et les conditions de ses voyages de ces musiciens sont très simples. Ils ne peuvent tirer de bénéfices de leurs activités à l'étranger mais continuent de toucher leur salaire à Cuba. Ils reçoivent simplement la *dieta*, une petite somme d'argent leur permettant de subvenir à leurs besoins quotidiens durant leurs déplacements.

*On va dire que jusque dans les années 80, on voyageait par l'intermédiaire des délégations et tout était contrôlé. Il y a avait un chef de délégation qui était responsable de tout ce qui se passait. Il partait d'ici avec la dieta et nos passeports et nous les donnait une fois arrivé. Il était responsable de tout. L'État au travers de la Culture se débrouillait toujours pour que cette personne soit de la sécurité de l'État <sup>228</sup>. [...] Parce que le problème des Cubains qui restent à l'étranger, ça a mille ans...*

Ainsi toutes les démarches administratives, que l'on sait pouvoir être longues et fastidieuses à Cuba, étaient prises en charge par l'organisation en charge de la délégation, généralement la Jeunesse ou le Parti Communiste de Cuba qui coordonnaient en outre les concerts et les activités à l'étranger avec l'organisation communiste du pays receveur. Les musiciens se présentaient donc dans les activités avec comme seule préoccupation leur concert, puisqu'ils se trouvaient dans une sorte de « tout inclus ». Des intermédiaires les recevaient et les prenaient en charge de leur arrivée jusqu'à leur départ. Les bénéfices qu'ils tiraient de leur présence à l'étranger se résumaient donc à la possibilité d'économiser une part de la *dieta* pour ramener quelques souvenirs à leurs familles.

Mateo se produit ainsi avec son groupe dans de nombreux actes politiques en Bulgarie, en Tchécoslovaquie, en RDA et en URSS. Il fait ainsi l'expérience de la réalité de ces pays décrits à Cuba, en particulier l'URSS, comme l'avant-garde mondiale du progrès, de la technologie. Il reste marqué par les écarts de développement entre son propre pays et le supposé modèle soviétique. Il observe les inégalités sociales, la précarité des classes ouvrières, mais aussi les aspirations contradictoires de la jeunesse soviétique.

*Il y a une chose très simple qui m'a beaucoup marquée. Durant notre second voyage en URSS, au début des années 80. On est allé dans la rue et on s'est fait littéralement assaillir par un groupe de jeunes qui est venu nous parler, on ne comprenait rien mais on s'est rendu compte qu'ils voulaient qu'on*

---

<sup>228</sup> Il utilise ici le terme de *seguridad*.

*leur vende nos jeans, nos montres. C'était comme si c'était la première fois qu'ils en voyaient!*

L'impression de vivre dans un pays surprotégé se fait donc plus importante à la suite de ses voyages ce qui lui fera dire par la suite :

*Pour nous, pour notre génération, on s'assoit aujourd'hui et en discutant on se dit que nous étions heureux et que nous ne le savions pas. Parce que Cuba a été le premier point dans toute cette partie de l'hémisphère, le premier pays socialiste. Ils voyaient Cuba comme un ancrage pour développer le socialisme sur tout le continent et c'est pour ça qu'ils nous entretenaient.*

Ainsi, ses déplacements dans les pays de l'est et en URSS, plus que de lui démontrer la puissance et la viabilité du socialisme à l'échelle internationale, lui ont permis de voir que la relative prospérité de son pays provenait plus d'un traitement de faveur que de la réelle efficacité du socialisme. Cette désillusion quant à la réalité du communisme et aux mensonges véhiculés à Cuba sur « les pays frères » fut aussi renforcée par l'observation de comportements racistes et discriminants.

*J'ai été beaucoup choqué par exemple en Tchécoslovaquie et dans certains coins de Russie aussi, par les problèmes de racisme. Les gens qui nous prenaient en charge nous disaient de nous méfier des gitans, de ne pas sortir seuls et qu'il fallait faire gaffe à ne pas être confondus avec eux à cause de la couleur de notre peau. En Tchécoslovaquie, on nous le disait « Attention, qu'on ne vous confonde pas avec des gitans ». Mais, la référence, c'est le socialisme, et que nous sommes tous égaux, non ?*

Bien que passionnants pour lui, ses voyages dans les pays de l'est sont parsemés d'expériences qui l'amènent à relativiser ses opinions politiques, à prendre du recul non seulement par rapport à la propagande dans son pays, mais aussi vis-à-vis des fondements même du socialisme.

*Nous les Cubains, on appelle la rue la « concrète »<sup>229</sup>, parce que la vérité est dans la rue. Et tout cela m'a choqué car je me suis rendu compte que l'on était pas si bien informé qu'on le croyait, c'est pas la même chose de vivre les choses que de les écouter.*

Les voyages dans les pays socialistes ne sont pas les seules destinations des musiciens cubains à cet époque. Beaucoup de déplacements s'inscrivent dans une dynamique de solidarité et de fraternité latinoaméricaine. Dans ce contexte, Cuba représentant l'exemple à suivre d'une utopie en réalisation, les musiciens de la *nueva trova* y ont une place de choix. *Los Cañas* se rendent donc, intégrés dans les délégations culturelles, dans de nombreux pays

---

<sup>229</sup> *Concreto* se traduit par concret, mais veut aussi dire le béton.

du continent. Ils partent par exemple au Chili en 1973 quelques mois avant le coup d'État de septembre pour soutenir la campagne législative de *l'Unidad Popular* de Salvador Allende au côté de Victor Jara. Ils doivent cependant quitter prématurément le pays à la veille des élections en raison de ce qu'on lui a présenté comme « un climat de danger ». Ils se rendent par la suite au Pérou, pays entré avec Juan Velasco Alvarado dans la coopération avec l'Union Soviétique et avec Cuba. Ils passent de même par le Costa Rica, le Panama, la Jamaïque et le Mexique, invités par les Partis Communistes locaux pour enfin se produire en 1983 au Nicaragua, au grand festival de la chanson politique, en pleine effervescence sandiniste.

Ils visitent en outre les pays « du premier monde » invités par la *Casa de Las Americas*, comme à New York où ils se produisent dans une pièce de théâtre. Mateo y fait la connaissance de vieux communistes cubains et découvre une autre manière d'être communiste.

*Parce qu'il y a plusieurs façons d'être communiste. Il y avait cet intellectuel cubain. Carpentier. Beaucoup de gens le critiquaient en disant qu'il était progressiste mais en France en mangeant du jambon et du fromage. Ce que je veux te dire, c'est la même chose que nous on a vu à New York. Il y a des gens communistes qui vivaient super bien, tu vois, il y a plein de manière d'être communiste.*

L'implication du groupe dans cette « armée de la culture » devient plus explicite lorsque ces derniers décident de prendre part à la campagne internationaliste cubaine. Cet engagement se situe dans un rapport plus général aux forces armées cubaines et à son implication populaire.

*Pour notre génération, l'engagement militaire était important, parce que sinon les Américains allaient nous bouffer tout cru, et il fallait qu'on se défende.*

En 1976, le groupe *Los Cañas* décide de partir de manière volontaire en Angola pour soutenir moralement les troupes cubaines. Ils passent tout d'abord une formation militaire dans la forteresse de la Cabaña qui domine le port de La Havane. Ils y apprennent la discipline militaire et se familiarisent au maniement d'armes. Ils partent ainsi « *fusil à l'épaule, guitare en main* » dans ce conflit qui a mobilisé le plus important contingent cubain de la courte histoire révolutionnaire. Ils sont accompagnés par certains des musiciens les plus renommés de l'époque tels Silvio Rodríguez, Vicente Feliú et le groupe Manguaré.

*Tu fais partie de l'histoire, et si tu fais partie de l'histoire, comment tu ne vas pas t'identifier avec ces gens ?*

Ils partent dans le bateau « *Victoria de Girón* » chargeant combattants et armements dans un voyage d'une durée de 16 jours pour relier La Havane à Luanda. Dès leur arrivée, ils partent vers le nord et multiplient les activités et les concerts pour les jeunes militaires cubains, pour la plupart très jeunes, dans les campements avancés, mais aussi dans les hôpitaux accueillant les blessés. Bien que relativement protégés car leur formation militaire et leur fonction ne les exposent pas aux combats sur le front, ils vivent, notamment dans les phases de transport d'un campement à un autre, dans le danger et la crainte des mines et des nombreuses embuscades visant les appareils cubains dans cette période intense de l'épisode angolais. Lors de l'un de leurs transferts, les militaires cubains capturent des miliciens qui projetaient une attaque sur le convoi qui transportait les musiciens. Mateo, qui apprend ce projet lors de son arrivée au campement, reçoit, mais en cadeau, une des balles de Magnum 577 prise sur l'un des capturés et qui leur était destinée. Encore aujourd'hui, il la garde chez lui comme un précieux trésor.

Bien sûr, ils jouent pour apporter un soutien moral aux troupes, mais ils contribuent en outre, de par les paroles de leurs chansons marquées par l'utopie révolutionnaire et la mise en avant de l'héroïsme, à légitimer l'engagement cubain dans cette guerre. Ils apportent ainsi une caution musicale à l'utopie internationaliste et émancipatrice que la propagande militaire portait aux nues.

Ils se joignent par la suite, avec une camionnette non blindée qui leur fut confiée, aux caravanes reliant le sud. Ils reçoivent du commandant de l'état-major la consigne suivante : « *Dès que vous voyez un Cubain, mettez-lui un concert !* ». À bord de ce singulier et inadapté véhicule qu'ils appellent « l'aquarium », ils sillonnent le sud du pays et se produisent quotidiennement pour les Cubains qu'ils trouvent sur leur passage, mais aussi pour une partie de la population angolaise.

Ils sont démobilisés six mois plus tard et Mateo retrouve après 24 heures de bateau et plus encore de tests médicaux, les terres cubaines et son épouse qui a donné naissance pendant son absence à son fils René Mateos. Toni Pinelli<sup>230</sup>, membre du groupe de Mateo, plus habile dans le maniement du verbe que Mateo, conclut le récit de sa propre expérience en Angola par la réflexion suivante :

*Nous garderons en mémoire cette extraordinaire aventure, sans laquelle la liberté de la Namibie et la fin de l'Apartheid aurait peut-être encore plus tardé à se réaliser. Je crois que cet humble témoignage pourra être utile aux*

---

<sup>230</sup> J'ai cité à plusieurs reprises, dans la partie précédente sur l'évolution des institutions culturelles, Tony Pinelli. Ce dernier est aujourd'hui un important producteur et un fin et lucide analyste de la musique cubaine et de son organisation.

*jeunes artistes qui débute leur carrière pour leur montrer l'utilité de l'art et l'importance de la culture pour l'esprit de l'homme, bien que nous espérons ne jamais avoir à reproduire ce type d'expérience.*<sup>231</sup>

#### 4.1.3. Le rapport ambivalent au politique de Mateo

J'ai abordé ici l'étroit lien qui existait entre pratique musicale et contexte politique. L'art relayant le message révolutionnaire faisait de ces artistes ses combattants de première ligne. Il est donc assez surprenant d'écouter Mateo mettre à distance « depuis tout petit » ce qu'il appelle « la politique » de manière si radicale et de constater de quelle manière il concilie son identification au message politique véhiculé par le pouvoir et la conscience de ses errements. Comment en effet tenir un tel discours sur la structure politique et s'intégrer dans un même temps à un mouvement où le lien avec ce dernier est explicite ?

*Laisse-moi te dire que depuis tout petit, depuis que j'ai l'âge de raison, j'ai toujours eu une haine, une haine terrible pour la politique, je n'ai jamais supporté la politique. Pour moi, la politique, c'est la chose la plus sale et dégoûtante qu'a inventé l'être humain au travers de l'histoire, de l'évolution. Pour moi, la politique, ça pourrit tout.*

Sa manière d'analyser et d'expliquer ce que l'on peut ici considérer comme une contradiction consiste à noter le plus simplement du monde que la *nueva trova* n'est pas un mouvement politique mais un groupement d'artistes qui, bien que sensibles au projet utopique porté par la révolution, n'est pas manipulé par le pouvoir politique. Il s'agit donc de mettre à distance, voire d'opposer le monde de la culture et des idées, et celui de la politique. La *nueva trova* fait selon lui partie du monde des idées et non de l'idéologie puisque elle ne vise pas dans l'absolu à devenir opératoire. Ainsi, si l'art peut intervenir dans le domaine politique parce qu'il est capable de porter des idées sans les dénaturer, voire proposer du nouveau, l'inverse lui semble tout à fait contestable. Chaque intervention de la politique vient altérer la spontanéité et la pureté de la musique. De ce fait, si son discours peut paraître au premier abord paradoxal et ambigu, il donne en réalité à voir que ce n'est non pas le caractère utopique et les fondements de la révolution qui sont en question, mais sa mise en pratique et la désillusion que peut provoquer une utopie devenue décadente et inconsistante quand on la fait réalité. Mateo ne cessera de se produire dans des contextes chargés, non pas de messages politiques purs, mais de projections utopiques que seuls les artistes sont selon lui capables de manier avec délicatesse, faisant de la pratique artistique un vecteur pur et naturel de

---

<sup>231</sup> Pinelli Toni, Angola, *Recuerdo de una campaña* (Cuarta parte, Cubarte, 2007) <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/opinion/angola-recuerdo-de-una-campana-cuarta-parte/4767.html> consulté le 12/04/2011.

l'expression politique<sup>232</sup>. De fait, si soumission à l'ordre politique il y a, son discours met en avant le caractère consenti de cette dernière, le bien fondé de cette culture marquée par une visée utopique à laquelle il s'identifie.

A cet égard et pour bien souligner que la relation entre la structure politique et la *nueva trova* est loin d'être fusionnelle, on peut parler de l'expérience du dogmatisme et de la censure qu'a connue Mateo durant ces années, et qu'il lie avec le « calquage » progressif sur le modèle soviétique.

*[Les Soviétiques] voyaient Cuba comme le point de départ pour avoir le socialisme dans cette partie de l'hémisphère. Je n'ai jamais aimé cette influence parce que c'était trop, tout était copié comme avec du papier carbone, une copie exacte. [...] Le Cubain exagère pour tout... Qu'est-ce qu'il se passe alors ? Nous sommes devenus plus communistes, plus soviétiques que les soviétiques eux-mêmes. Et moi, j'ai jamais aimé ça.*

Parallèlement à l'intégration en 1972 de Cuba au COMECON, la politique culturelle de Cuba tombe dans le formalisme, la caricature et le dogmatisme dans une sorte de course au réalisme socialiste et à la pureté révolutionnaire : c'est le *quinquenio gris*. Ce que Mateo met en avant dans son propos est que la censure n'est, non pas le fruit d'une politique concertée de l'ensemble de l'élite politique, sinon l'action de quelques fonctionnaires « *brutaux et ignorants* ». Ce sont selon lui ces petits fonctionnaires, affectés à l'Institut Cubain de Radio et de Télévision ou au sein même du Conseil National de la Culture, puis au Ministère, qui sans aucune connaissance du monde de la culture ni même porteurs d'une réelle conscience révolutionnaire, exercent réellement sans concertations, ni réflexions préalables un contrôle et une censure sur les musiciens<sup>233</sup>.

*C'était pour un programme de télévision qu'on a fait avec los Cañas qui passait entre midi et deux. Dans ce temps, le directeur du programme était un animal, une bête, un mec complètement analphabète... Déjà, quand on est rentré dans le studio avec les jeans et les cheveux longs, il nous a dit qu'on ne pouvait pas rentrer comme ça... On a discuté pendant une heure jusqu'à ce que nous soutienne un fonctionnaire que l'on connaissait. Ok. On commence à répéter la chanson que l'on devait jouer. C'était une chanson de Vicente Feliú qui parlait du Che. Elle était un peu critique car on commençait à Cuba à répéter un peu comme des perroquets que « nous serons comme le Che » et tout ça. Comment tu vas dire ça alors que tu ne*

---

<sup>232</sup> Ainsi, la distinction qui guide ce travail entre « le » politique, plus extensif qui renvoie de manière large aux manières que les individus ont de vivre ensemble et « la » politique en tant que structure formelle portée par un message idéologique ne lui parle tout simplement pas. Pour lui, il n'existe que « la politique » renvoyant à une pratique exercée par une caste qui n'a aucun lien avec les autres sphères de la vie sociale me disant que « la musique c'est autre chose ».

<sup>233</sup> Dans ce que Vincent Bloch (2007) appelle une surenchère de conformité.



*sais même pas qui est le Che ? Et bon, la chanson critiquait un peu ça<sup>234</sup>  
[...] La chanson se termine par une phrase que l'autre inculte a mal  
interprétée : « A partir d'aujourd'hui notre devoir est d'éviter de faire de toi  
un dieu ». Ce type nous dit : « C'est pas possible, cette chanson parle de  
Dieu, ici c'est une société communiste, vous ne pouvez pas faire ce  
programme, on ne veut pas de ça. ». Tu te rends compte !*

On peut noter ici que tout d'abord, il parvient à négocier la tenue vestimentaire des membres du groupe ce qui met en exergue qu'il n'existait pas de consigne absolue et officielle sur la conduite à tenir des artistes lors des représentations télévisées. Ensuite, Mateo démontre que la censure tient plus à l'ignorance et l'acharnement d'un certain fonctionnaire que d'une politique orchestrée massivement par le pouvoir<sup>235</sup>. Il met en avant ce type de censeur en me parlant de Silvio Rodríguez qui fut exposé à de nombreuses reprises à la censure et à la suspicion, en raison lui aussi de ses pantalons larges, de ses cheveux, de ses inspirations parfois explicites de la pop britannique et surtout de certains de ces textes, par exemple « Epistolario del Subdesarrollo », chanson qui fut retirée d'une programmation télévisuelle tout comme *Los Cañas*.

*No tengo que cerrar los ojos para ver  
Para ver las medias de hilo tan mal hechas  
Que se tejen las niñas  
que no pueden ir a Londres a comprarlas  
No tengo que cerrar los ojos para ver  
Para ver a los pobres muchachitos  
que arreglan como pueden sus pantalones,  
y los convierten en campanas  
Sordas... o sordidas<sup>236</sup>*

*Je n'ai pas besoin de fermer les yeux pour voir  
Pour voir les bas en tissus si mal faits  
que tissent nos gamines  
qui ne peuvent aller à Londres se les acheter.  
Je n'ai pas besoin de fermer les yeux pour voir  
Pour voir les jeunes hommes  
arranger comme ils peuvent leur pantalon,  
et les transforment en cloches  
sourdes... ou sordides*

Il fait donc ses premiers pas dans la chanson engagée dans un climat de contrôle et de surveillance qu'il considère comme pesant. Il compare cette étape à « *une bataille rangée des trovadores, du monde contre l'imbécilité* ». La difficulté majeure est en réalité de faire comprendre aux potentiels censeurs que la chanson vise, non pas à véhiculer le message

---

<sup>234</sup> Cette chanson de Vicente Feliú "Una canción necesaria" est une ode à Che Guevara qui met cependant en garde contre l'idée de mettre sa figure sur un piédestal au risque de figer sa pensée jusqu'au dogmatisme. Toutes les journées des Pioneros (les pionniers, de la révolution s'entend) soit tous les enfants du niveau primaire, commencent par l'hymne national ponctué par la phrase « *Pioneros por el comunismo, seremos como el Che* ». Les mauvaises langues dans les rues de la Havane diront « *Nous serons comme le Che, oui. Asthmatiques !* ».

<sup>235</sup> Ambrosio Fonet (2007) pense quant à lui que nombre de ce type de « bêtes » aient été mises à des postes stratégiques dans le but d'exercer un contrôle plus fort sur les artistes durant le Quinquenio Gris.

<sup>236</sup> Les allusions aux difficultés à se déplacer à l'étranger et aux pantalons pattes d'éléphants ont été considérées comme des critiques trop audacieuses dans les années 70.

politique dominant de manière crue, mais plutôt à le reformuler avec des termes propres et poétiques.

Cette phase de la révolution laisse une empreinte durable et douloureuse chez les intellectuels cubains et les artistes. Toutes les formes de restrictions et de contrôles qui continuent à s'exercer de manière plus pernicieuses dans la musique, Mateo les identifie comme indépendantes de la volonté des dirigeants historiques. Il me dira à cet égard et à plusieurs reprises au fil de nos rencontres et de nos conversations sur le sujet que « *de tout ça, Fidel n'était pas au courant* »<sup>237</sup>.

#### 4.1.4. Les vaches grasses

Au début des années 80, dans une ferme de l'île de la Jeunesse, située au Sud de Cuba, une vache, *Ubre Blanca* de son nom, est devenue un phénomène national. En effet, elle détenait le record mondial de production laitière journalière avec plus de 100 litres de lait par jour. Véritable stakhanoviste du beurre, cette dernière est rapidement devenue un symbole surexploité par la propagande du régime, la présentant comme l'image de l'efficacité cubaine et emblème de la prospérité du pays.

Durant toutes ses années dans la *nueva trova*, c'est-à-dire jusqu'en 1987, Mateo, qui m'a fait part de ce « conte », vit dans ce qu'il appelle la période des vaches grasses (*las vacas gordas*). Il possède un niveau de vie plus que confortable et l'argent est loin d'être une de ses préoccupations principales. Il passe tous ses étés dans la presque île de Varadero en compagnie de son épouse et de son fils.

Comme il l'a expliqué plus haut, la généralisation du fonctionnariat chez les artistes était censée réguler et contrôler l'enrichissement des musiciens qui gagnaient auparavant un salaire jugé déraisonnable au regard du niveau de vie de la population. Un nivellement a donc été effectué par le bas. Cependant, il semble que cet état de chose change à la fin de la décennie 70.

*Est apparu le mécanisme suivant : on te faisait un contrat pour travailler un temps limité dans les provinces de l'Île et ça, ils le payaient. Et quand tu revenais à La Havane pour toucher ton salaire, les billets pleuvaient.*

Les musiciens ont donc la possibilité, en plus de leur salaire fixe mensuel (450 pesos pour Mateo à l'époque, somme tout à fait raisonnable) de faire ce qu'il appelle

---

<sup>237</sup> Mateo est d'ailleurs loin d'être le seul à avoir ce type de propos qui apparaît dès que sont abordés les problèmes de la société cubaine.

*sobrecumplimiento*<sup>238</sup>. Il semble ainsi que ce n'était pas tant le train de vie des musiciens qui était en question, mais plutôt leur non intégration au projet politique de la Révolution. L'apport de la culture dans les coins les plus reculés de l'île par l'intermédiaire *des Casas de la cultura* témoignant au passage du déséquilibre en terme d'accès à la culture<sup>239</sup>, fut ainsi organisé à partir de cette manière de faire, qui diffère par ailleurs du volontarisme de la campagne d'alphabétisation. L'engagement des musiciens dans cette politique fut donc fortement récompensé, ces derniers profitant évidemment de cette opportunité qui leur était laissée de retrouver un train de vie connu quelques années plus tôt. Le *sobrecumplimiento* se généralise au fil des années aux activités non communautaires et les musiciens déploient toute leur volonté pour parvenir à se produire le plus possible sur scène et ainsi faire gonfler leur salaire.

*Il y avait des gens qui à la fin du mois touchaient 4000 pesos. On a connu un chanteur de bolero qui, au moment de ce Plan pour l'intérieur, quand il venait à l'entreprise à la fin du mois... Il était devant moi dans la file d'attente et je l'ai vu repartir avec une petite valise pleine de billets... 17000 pesos. Mais il fallait se défoncer, beaucoup pour ça se tuaient au travail.*

Ainsi, même dans les années de généralisation du fonctionnariat, les artistes échappaient aux règles de l'égalitarisme ce qui en faisait malgré les apparences une catégorie toute particulière. Ce type de rémunération était en effet peu répandu dans les autres secteurs d'activité où la population jouissait certes d'un niveau de vie correct, mais n'avait pas la possibilité de faire gonfler légalement son salaire. De plus, les musiciens voyaient leur vie facilitée par la prise en charge de l'activité musicale concernant les questions de contrats et de démarches administratives qui ne leur étaient pas encore délégués.

*On ne devait pas faire tout ça mon ami. Ça, c'était un boulot de fonctionnaire. Les musiciens étaient là pour faire de la musique. Cette invention de faire le concert puis après amener la facture à l'entreprise, c'est depuis que c'est devenu pourri, parce que les fonctionnaires ne font pas leur boulot. À cette époque tout marchait beaucoup mieux, il y avait des employés payés pour faire ça.*

Cependant, dès 1986, des changements dans son groupe interviennent avec le départ de deux de ses musiciens. Les affinités artistiques avec les nouveaux membres diffèrent en particulier sur la question du travail vocal qui, au fil des mois, perd de sa force pour favoriser les arrangements plus axés sur la valorisation des instruments amplifiés comme les guitares

---

<sup>238</sup> Les musiciens devaient accomplir (*cumplir*) un certain nombre d'activités pour justifier leur salaire fixe. Une fois ces activités effectuées, leurs autres concerts étaient considérés comme « en sus » et constituaient un salaire complémentaire à leur base déjà assez confortable.

<sup>239</sup> Pourtant priorité nationale dès 1961.

électriques et surtout les synthétiseurs, que Mateo ne porte pas particulièrement dans son cœur. Hermès Fernandez, directeur du groupe « El, Tu, Ella, y Yo » connaît la même situation dans sa propre formation dont il est le directeur. Ayant partagé de nombreuses scènes et plusieurs programmes télévisés et concerts, c'est presque tout naturellement que ces deux groupes fusionnent pour former le *Cuarteto Tesis*. Mateo change d'entreprise pour rallier la *Adolfo Guzmán*. Ils choisissent de se maintenir dans la *nueva trova*, mais sélectionnent dans ce même répertoire des thèmes moins marqués par le discours ouvertement politique, pour se centrer sur des thématiques plus individuelles, telles que la romance amoureuse, la recherche de soi-même. Dans la deuxième partie des années 80, alors que le régime politique entame la période de rectification des erreurs commises, La *nueva trova* évolue vers une esthétique plus sociale que politique, laisse de côté les grandes allégations collectives pour se centrer sur une observation parfois critique, souvent dubitative du quotidien cubain : c'est ce que l'on appelle le courant de la *novísima trova*. Sans plonger dans cette contemplation que l'on pourrait qualifier de « postmoderne » à la cubaine, le *Cuarteto Tesis* témoigne cependant de l'abandon de la *Canción Protesta*.

A cet égard, Alejandro Garcia, alias Virulo, enterre ce courant dans sa chanson « El cantor protesta ». D'une voix plus ridicule que grandiloquente, sur une futile petite musique andine, il dit :

*Soy un cantor de pueblo de la alborada,  
ven escuchar mi canto,  
son 20 pesos la entrada.[...]  
En el tren de la vida que se acelera,  
vamos pa'l socialismo,  
pero yo voy en primera...  
Dame la manos hermano para la lucha,  
vamos arreglar el mundo cantando  
bajo la ducha<sup>240</sup>.*

*Je chante pour le peuple au petit matin,  
Viens écouter mon chant,  
c'est 20 pesos l'entrée [...]  
Dans le train de la vie qui accélère,  
allons vers le socialisme,  
mais moi j'irai en première...  
Donne-moi la main mon frère pour la lutte.  
Nous allons arranger le monde en chantant  
sous la douche.*

Virulo qui témoigne de la décadence de la chanson engagée n'est d'ailleurs pas plus tendre avec l'esthétique *novísima* qui lui succède dans sa chanson, « El cantor postmoderno »

*Cuando este mundo estalle  
y el átomo nos falle,*

*Quand ce monde explosera,  
et que les atomes nous manqueront,*

---

<sup>240</sup> Il joue ici avec l'homophonie de *lucha* (la lutte) et *ducha* (la douche).

*cuando esos cabrones aprieten los botones  
y lancen sus misiles a lo loco,  
yo aquí estaré sacándome los mocos [...]  
Si los niños de Bangladesh  
se niegan a comer,  
que puedo hacer?*

*quand ces abrutis appuieront sur le bouton  
et lanceront leurs missiles comme des tarés,  
moi je serai là, en train de me curer le nez. [...]  
Si les enfants du Bangladesh  
refusent de manger,  
que puis-je faire moi ?*

A partir de 1987 et jusqu'en 1991, alors que l'esthétique musicale cubaine connaît de grandes mutations, le groupe tourne sur de nombreuses scènes du pays et continue donc de profiter d'une situation très favorable pour les musiciens.

*Nous avons fait tous types d'activités parce que fonctionnait toujours ce système de sobrecumplimiento. Tu travaillais, tu travaillais et tu avais ton salaire et si tu faisais des extras, on te les payait en sus. On a bossé dans les usines pour les ouvriers, sur de petites estrades au milieu de la rue, dans les petites salles de théâtre mais aussi dans les grandes salles, on a fait de la télé, de la radio. On est allé en province, tous types de boulots...*

#### 4.1.5. La période spéciale

*En novembre 1993, on est parti en Colombie, la situation à Cuba n'était pas facile quand on est parti, mais bon, on bossait. Mais à notre retour en mai 94, nos familles nous attendaient à l'aéroport, toutes nos femmes étaient là. Et là, Hermes demande, "Mais où est Mayra? [son épouse]. "Mais je suis là!" Tu vois, pendant un laps de temps, il ne l'avait pas reconnue tellement elle avait maigri !!*

La période spéciale met le professionnalisme de Mateo à l'épreuve. Il est d'une part contraint de procéder à un certain nombre de modifications dans son jeu pour s'adapter à ce nouveau contexte et d'autre part, il observe impuissant certaines pratiques qui vont à l'encontre de ce qu'il considère comme les acquis obtenus par la Révolution dans le domaine de la culture.

#### **S'adapter**

Dès 1991, le marché intérieur de la musique décroît de manière considérable. La crise économique fait passer au second plan l'art et les loisirs, derrière la survie. La demande baisse donc de manière flagrante et les musiciens commencent à peiner pour trouver du travail. Mateo, bien qu'il possède un salaire historique, c'est-à-dire fixe et mensuel, commence à éprouver des difficultés pour joindre les deux bouts. En effet, si ces 400 pesos mensuels lui permettaient de vivre correctement avant la crise, l'inflation qui a par exemple fait monter le

prix d'un paquet de cigarettes à plus de 80 pesos ou le litre d'huile à 200 pesos ne lui laisse plus aucune opportunité de mener un train de vie raisonnable.

Avec une demande intérieure faible, c'est l'étranger qui modèle la demande musicale autour des musiques traditionnelles, auparavant secondaires en comparaison avec la *nueva trova* et les musiques dansantes. Comme l'explique ici Mateo, il a donc fallu s'adapter à cette demande pour pouvoir espérer trouver du travail. Pour le *Cuarteto Tesis*, cette modification a été concertée et mise en place de manière assez rapide pour pouvoir partir à l'étranger, en Colombie.

*On est arrivé là-bas et ils nous ont bien dit que nous devons changer le répertoire parce qu'ici en Colombie, ce qui plait c'est le son cubano, le son traditionnel, la musique paysanne, la guaracha, un peu de bolero et voilà. Ils nous ont dit que si on ne changeait pas ça, on allait devoir rentrer à Cuba. Avant, on faisait quand même de tout. Mais on a dû tomber dans le « facilismo » comme on dit, nous les Cubains, la guaracha, le son... Il fallait jouer « Son de la Loma » tout ça, qui sont des chansonnettes qu'on n'a même pas besoin de répéter. « Allez, prends la guitare, donne-moi la tonalité et voilà, Guantanamera ! »*

Devant la possibilité d'un voyage à l'étranger dans une situation économique aussi difficile, ils doivent donc se soumettre. Changer le répertoire, comme le note Mateo, ne présente pas pour ces musiciens extrêmement expérimentés de difficultés techniques puisque les structures des musiques traditionnelles sont stables et peu complexes. Il s'agit plus pour Mateo d'un problème éthique qui met en avant sa propre créativité. Dans un contexte bien différent pourtant des années de contrôle de l'État, de nouvelles restrictions apparaissent et viennent limiter la liberté des musiciens qui doivent s'y soumettre ou sortir du jeu.

L'importance de cette demande extérieure introduit dans les entreprises de promotion une dynamique de réhabilitation de ces musiques. Sur le plan interne, le tourisme commence à se développer et devient une priorité nationale. Il faut donc entretenir cette manne et donner aux visiteurs ce qu'ils demandent. Sur le plan extérieur, les représentants du ministère de la culture, par le biais des entreprises, entendent bien ne pas laisser échapper la possibilité d'engranger des bénéfices en imposant les contrats des artistes avec des tiers étrangers. Ils espèrent récolter une partie des royalties en cas de production d'un disque. Les entreprises participent ainsi activement à la valorisation des musiques traditionnelles dans un but marchand, ce qui ne va pas sans faire dire à Mateo qu'elles se fondent dans le système capitaliste.

*Ce qui intéresse les entreprises, c'est que les musiciens fassent la musique qu'elles veulent pour pouvoir la vendre à l'étranger. Et bien sûr, la nueva trova est restée sur le tapis. Laisse tomber. Les entreprises ont commencé à*

*avoir recours au capitalisme. C'est ça la demande. La demande a fait beaucoup de mal parce que certains musiciens ont dû faire un autre type de musique pour survivre.*

Le groupe entre donc dans une routine « traditionnelle », interprétant les canons du *son*, de la *guaracha*, thèmes qui, à la différence de la *nueva* et de la *novísima trova*, mettent considérablement à distance toutes considérations politiques ou sociales et viennent donc lisser et rendre accessible la musique aux étrangers. Mateo revient donc aux thèmes de son enfance, à « Dos Gardenias » que sa mère entonnait dans sa cuisine, ou à la petite *guaracha* des années 30 bien rythmée et drôle « Cuidadito Compay Gallo »<sup>241</sup> qui raconte comment un coq confond un perroquet avec sa poule :

*Así como usted me ve,  
Yo tengo mi periquita,  
Búsqese su gallinita,  
Que ésas sí son para usted.*

*Tel que vous me voyez,  
j'ai déjà ma femelle perroquet,  
Alors cherchez votre poule,  
c'est ça qui vous correspond.*

### **Format du groupe**

S'il y a changement de répertoire pour s'adapter à la demande étrangère en quête de tradition cubaine facilement lisible et compréhensible, il convient aussi de prendre en compte les changements techniques qu'introduit la période spéciale.

En effet, comme en témoigne Mateo, le matériel de musique et les locaux accueillant les musiciens se sont dégradés. Il est ainsi devenu difficile par exemple de changer les pièces des enceintes ou des amplificateurs russes quand ceux-ci tombaient en panne. De plus, les autorités, tentant de rationaliser la pénurie dans le domaine énergétique, planifient quotidiennement les *apagones*, les coupures de courant qui dans la première partie des années 90 pouvaient durer plus de 6 ou 7 heures. Or, le *son* en particulier présente de faibles exigences au niveau du matériel et n'a en réalité pas besoin d'être amplifié puisqu'il ne conditionne ni synthétiseurs, ni guitares électriques. Ces musiques s'adaptent de fait parfaitement aux caractéristiques du terrain de jeu cubain postérieur à la crise. La puissance des percussions mineures et les cordes en métal du *tres*, couplées à la forte résonance que permettent les hauts plafonds des salles coloniales rendent possibles, si les chanteurs savent

---

<sup>241</sup>De Ñico Saquito (*Attention, Monsieur le Coq*).

donner de la voix, la mise en place d'un concert dans des conditions à peu près raisonnables et ce, même sans électricité.

En outre, c'est aussi pour des raisons qui tiennent aux restrictions économiques introduites par la période spéciale que le *Cuarteto Tesis* va devenir un trio composé de trois chanteurs, l'un jouant de la guitare, l'autre du *tres* et le dernier, la percussion mineure (le bongo, les maracas, les claves)<sup>242</sup>.

*Les quartets étaient en décadence parce que par exemple quand quelqu'un demandait une activité à l'entreprise, cela lui coûtait moins cher de prendre un soliste qu'un quartet. Finalement les quartets sont tombés pour des raisons économiques et les trios étaient en plein essor et nous on a profité de cette conjoncture.*

Ainsi, l'essor du *son* et des musiques traditionnelles dans les années 90 répond à une exigence matérielle modeste et a favorisé le travail acoustique de petit format. Les musiciens ont donc fait avec ces contraintes internes qu'il convient de prendre en compte pour ne pas seulement expliquer la remise à jour des musiques traditionnelles par le tourisme.

### **Dédoublage professionnel**

Même si la stratégie de conversion et d'adaptation du groupe leur permet de trouver parfois quelques activités, Mateo ressent le besoin de s'aménager une marge de sécurité pour pallier aux potentielles situations difficiles. Diplômé de guitare grâce au système mis en place par les entreprises, il décide parallèlement à son métier de musicien de devenir professeur de musique au *Centro de Superación para la Cultura* dans le quartier de la Víbora, proche de chez lui, démarche qu'entreprend aussi le directeur du groupe. Il donne dans cette école, destinée aux musiciens déjà inscrits dans les circuits professionnels comme lui, des cours de chant, de répertoire et de guitare accompagnante.

*A partir de 90, 91, le travail commençait quand même à diminuer. C'est là qu'avec Hermes, on a commencé à travailler comme professeurs, parce que c'est vrai qu'il y avait peu de boulot. Déjà les voyages en province ont disparu parce que pendant la période spéciale, il n'y avait pas de transports, pas de combustible, il n'y avait pas moyen de se déplacer pour bosser et les voyages en avion encore moins. Pour voyager en avion, il fallait être le fils du président.*

La période spéciale, je l'aborderai plus bas, fait converger vers la musique des individus qui n'avaient avec elle au départ qu'un rapport parfois assez lointain. Nombreux sont ceux qui

---

<sup>242</sup> Ou plusieurs en même temps. Hermès, le directeur du groupe et pianiste de formation accrochait en effet deux petites maracas à ses poignets quand il tapait sur les deux petits tambours du bongo. Il ajoutait même parfois la cloche Toca qu'il percutait à l'aide d'une pédale, le tout bien sûr, en chantant.



ont laissé leur travail d'enseignement pour se dédier à 100% à l'activité musicale. Mateo et Hermes suivent ici une trajectoire inverse en considérant que l'activité musicale ne leur offre plus une sécurité suffisante. Cette stratégie met en évidence le risque pris par les nouveaux arrivants dans la musique. Mais de plus, elle donne à voir, chez ces professionnels qui ont connu les vaches grasses de l'économie et le train de vie supérieur des artistes, un rapport à leur métier qui, s'il fait l'objet d'ajustement, n'est pas entendu dans un sens strictement instrumental, comme un échappatoire ou une voie de sortie. La musique est une passion que l'on cherche à préserver par le déploiement d'une double appartenance professionnelle<sup>243</sup>. Ce salaire complémentaire de 500 pesos<sup>244</sup> fournit une marge leur permettant de faire moins de concessions quant à leur pratique musicale et aux projets dans lesquels ils s'intègrent. Ils ont en somme la possibilité de faire des choix, de dire non à certaines activités et ne pas être soumis complètement aux règles émergentes du travail artistique.

Selon Mateo, c'est par les mécanismes de la corruption que de nombreux individus sont entrés dans les entreprises alors qu'ils n'en avaient pas les compétences et le talent. Il observe donc un peu impuissant cette situation qui l'amène à définir le monde de la musique à Cuba comme « le monstre du Docteur Frankenstein » un pays saturé de musiciens sur lesquels les institutions ne gardent finalement plus aucun contrôle. Cependant, l'ancienneté du groupe, son classement dans le catalogue d'excellence, la roublardise d'Hermes, le directeur, leur permettent, malgré des périodes de creux, d'obtenir des activités régulières dans plusieurs clubs de La Havane. Cela, couplé à l'activité d'enseignement, leur assure une vie correcte et les fait continuer dans la voie professionnelle.

### **Changement dans les voyages**

L'expérience de Mateo montre que la manière de travailler a été soumise à de nombreux changements autant au niveau du répertoire des artistes qui durent s'adapter à un nouvel auditoire, que dans la façon de tirer un bénéfice alternatif. Ces éléments témoignent, d'une part, d'une forme d'autonomie des musiciens qui, passant par la corruption et les bricolages illicites, se libèrent de l'entreprise d'État et reprennent le contrôle sur leurs pratiques ; et

---

<sup>243</sup> Cette stratégie pour se maintenir dans le monde de la musique et surtout pour en vivre correspond plus avec celle décrite par Marc Perrenoud dans le contexte français mettant en avant la grande pluriactivité des musiciens en France. Il est question d'avoir recours à une activité pédagogique pour pouvoir « durer » dans le métier. Dans le cas de Mateo l'expression se maintenir paraît plus adaptée.

<sup>244</sup> Complété par quelques cours particuliers au noir chez lui avec certains de ses étudiants désireux d'approfondir leur enseignement.

d'autre part du développement d'une logique d'accumulation où interviennent très fortement les étrangers.

Ces évolutions semblent aussi significatives lorsqu'on s'intéresse aux voyages à l'étranger des musiciens et aux changements qu'ils subissent. Le rapport au départ et au Hors Cuba est une donnée importante et complexe dans le vécu cubain. Les voyages de Mateo à partir des années 90 et son discours sur ces derniers vont permettre de plonger dans cette question de l'ailleurs et voir en quoi sa conception a été soumise à de profondes mutations. Mateo et le *Trío Tesis* ont pu partir en tournée à l'étranger à trois reprises : en Colombie, en 1993 pour dix mois ; au Japon, en 1999 pour trois mois ; et en France, en 2002 pendant deux mois.

Ces trois déplacements contrastent très fortement avec les précédents. Tout d'abord, ce sont des entrepreneurs étrangers qui sont venus chercher les musiciens sur place. L'important fut donc pour le groupe d'obtenir l'information sur la présence de ces « chercheurs de talents » pour parvenir à obtenir une audition. Les membres du *Trío Tesis* comptent près de 30 ans chacun de vie professionnelle. Ils disposent d'un vaste réseau de relations leur permettant d'obtenir des informations rapidement. C'est par l'intermédiaire d'un cadre du musée de Guanabacoa, ami d'Hermes, qu'ils passent l'audition pour la Colombie. De même, l'information sur la présence du directeur d'un programme de radio japonais, désireux de mettre en place une tournée cubaine dans son pays, provient d'un ami du groupe et directeur du Centre d'Etudes sur la Musique, Olavo Allen. Leur voyage en France, enfin, naît d'une collaboration avec un producteur allemand venu à Cuba enregistrer de la musique live.

*Il intervenait dans la Vieille Havane, au café O'Reilly, il enregistrait les groupes avec le bruit, le bordel de la rue, il adorait ce type d'enregistrement. Un jour, un musicien que l'on connaît bien vient nous voir et nous dit « Y'a un allemand que enregistre des musiciens dans la rue, il a tout le matos et il enregistre sur place ». C'est ce qu'on a fait.*

La mobilisation de leur capital social leur donnant un accès et un contrôle de l'information ne repose sur aucun enjeu autre que l'amitié ou la bienveillance. Ceci ne va pas sans faire penser aux circulations d'informations au sein du voisinage lors de l'arrivée de denrées précieuses comme le poulet relevant du livret de rationnement<sup>245</sup>. Il ne s'agit pas de vente d'informations mais d'une circulation qui fait vivre la collectivité.

Grâce à ces réseaux informatifs, le trio participe aux auditions et c'est sans grande difficulté, compte tenu de leur forte expérience, de l'originalité de leurs interprétations et de

---

<sup>245</sup> Mes entretiens avec Mateo qui se déroulaient chez lui à la Víbora ont d'ailleurs été interrompus à plusieurs reprises par une voisine venue lui annoncer l'arrivée de la viande à la *bodega*.

leur capacité à s'adapter à leur auditoire, qu'ils parviennent à s'insérer dans le projet des représentants. Les imprésarios, un fois leur « recrutement » effectué, mettent en place une convention culturelle avec les autorités visant plus à faciliter les démarches pour faire sortir ces musiciens du pays qu'à instaurer une réelle représentation de la culture cubaine ou du socialisme à l'étranger. Beaucoup de départs aujourd'hui encore se font par l'intermédiaire d'une délégation, mais il semble que cela soit seulement une question statutaire (pour les voyages aux États-Unis notamment, cf. Moore, 2006) et les temps de la *dieta* sont à présent révolus.

Les voyages ont ainsi cessé d'être attribués par une sélection interne effectuée par les institutions de la culture pour devenir des déplacements organisés par des promoteurs culturels étrangers mobilisant l'entreprise seulement en aval, une fois réglées les questions de la sélection et les dates de tournée des musiciens.

Naturellement, le séjour à l'étranger des musiciens cubains s'est aussi métamorphosé, ce que note Mateo en parlant de son déplacement en France.

*Depuis ce jour [la période spéciale], les choses ont changé et ce que j'ai expérimenté en tant que musicien, c'est qu'il y a plus de liberté, plus de liberté dans les pays où l'on voyage. Avant, tout était contrôlé, tu partais avec une délégation, et tu devais aller dans les endroits choisis et prévus par la délégation. Il y avait beaucoup plus de contrôle. Maintenant, tu peux aller où tu veux. Par exemple, quand nous sommes allés en France, on y a été sans représentant ni quoi que ce soit, on se représentait nous-mêmes, Hermes comme directeur et voilà. On est allé se balader où on voulait avec vous et c'était vous qui nous indiquiez où aller<sup>246</sup>.*

Il se sent donc plus libre de circuler, de rencontrer et de suivre qui il veut, mais aussi de se produire dans les lieux de son choix, de faire ce dont il a envie. Avec la fin de l'encadrement « policier » des délégations, on bénéficie d'une indépendance sans limites note-t-il. Ils disposent d'une plus grande marge d'improvisation qu'ils ne manqueront pas d'exploiter pour rechercher de nouvelles activités et ainsi rentrer au pays avec un pécule confortable. Les musiciens ont effectivement des dates prévues et connues de l'entreprise à laquelle ils appartiennent, mais ils y ajouteront d'autres petits concerts privés chez des particuliers, productions dans les bars, déclarés et légaux en France, mais non relayés à l'institution cubaine qui leur a donné le bon de sortie.

*Tu perçois vraiment le fruit de ton travail, on te paye pour ton travail. Avant c'était la dieta que te donnait l'État et voilà. L'argent de ton travail, tu ne le voyais pas. Il fallait te débrouiller avec ça, on te donnait la dieta à l'aéroport, juste ce qu'il fallait pour le voyage et pour t'acheter deux ou*

---

<sup>246</sup> C'est lors de son déplacement en France que j'ai rencontré Mateo pour la première fois.

*trois trucs. En plus tu voyageais avec tout pris en charge, logement, nourriture...*

Se sentir libre et indépendant sur le plan financier lui a procuré un réel sentiment de réalisation de soi, une reconnaissance et une considération vis-à-vis de son travail.

*C'est pas la même chose. Nous par exemple à Bordeaux, on est rentré un soir dans un bar, on s'est assis et on a bu un coup, des sodas, bières, cafés au lait... Il y avait beaucoup de gens avec nous et c'est nous qui avons invité, on a tout payé, putain ! Alors que si tu pars avec la diète, tu es dépendant, tu es toujours derrière quelqu'un, tu peux inviter personne ni à boire, ni à manger. On peut pas se sentir humain de cette manière.*

Une telle humanisation, selon Mateo, contraste avec les voyages de la grande machine impersonnelle de ce qu'il avait nommé un moment « l'armée de la Culture » où l'artiste s'effaçait derrière le message qu'il venait véhiculer.

En revanche, concernant l'enregistrement et la vente de disques de son groupe, Mateo est plus réservé. Il a eu à deux reprises l'opportunité d'enregistrer en studio, en plus d'un enregistrement live. Mais jusqu'à aujourd'hui, ils n'ont jamais touchés de droits d'auteur.

*Après le voyage au Japon, on est revenu à Cuba et nous avons enregistré un disque dans les locaux de la EGREM avec l'impresario japonais. Le projet était de le commercialiser là-bas et de faire une tournée promotionnelle. C'est tombé à l'eau mais le disque était là. [...]. Il a réussi à en vendre au Japon, mais on ne nous a jamais rien envoyé ici... Parce qu'ici, il n'existe pas de mécanismes légaux, tu ne peux pas avoir un avocat pour défendre tes droits.*

Il existe en réalité des organisations où les artistes peuvent déposer leurs œuvres<sup>247</sup>. Ce qui semble vrai dans le discours de Mateo est la très faible importance accordée au sein des entreprises à l'information concernant les droits des affiliés.

*Je vais te dire que dans l'entreprise dans laquelle j'étais, ils travaillent dans l'intérêt de l'entreprise, pas dans l'intérêt des travailleurs. Et je sais de quoi je parle. Il y a beaucoup de choses qui n'existent pas dans les institutions et qui devraient exister.*

Ils connaissent une expérience similaire avec leur disque « Los pasos perdidos » qu'ils enregistrent en une journée en périphérie bordelaise. Ils reçoivent une rémunération directe de 500 euros chacun ce qui représente une somme considérable, mais depuis cette date ne

---

<sup>247</sup> L'Association Cubaine de Droit d'Auteur Musical (ACDAM) gère les dépôts nationaux. Il est aussi possible pour les artistes de déposer leur travail auprès de la Société Générale de Auteurs et Editeurs (SGAE), institution espagnole qui possède un bureau dans la capitale cubaine.

perçoivent pas de *royalties*, tout comme pour leur enregistrement live fait à la Havane commercialisé par le même label<sup>248</sup>.

L'enregistrement de disques est devenu très problématique pour les musiciens qui n'ont pas atteint une grande renommée. Les opportunités d'enregistrer sont effectivement réduites, compte tenu de l'abondance de musiciens et de la faible quantité de studios professionnels qui louent par ailleurs leurs locaux à des prix prohibitifs pour les artistes. Beaucoup de musiciens acceptent d'enregistrer gratuitement en sachant par avance que les ventes ne donneront pas lieu à une rémunération, le salaire devenant la possession de ce précieux support qu'ils pourront copier et vendre aux spectateurs lors de leurs concerts<sup>249</sup>.

### **La sortie par la petite porte**

Malgré des évolutions positives, notamment les voyages, après son retour de France, Mateo commence à ressentir une certaine lassitude. Le décès de son ami Hermes, qui était le directeur et l'énergie du groupe, et dont le dynamisme, l'humour et l'enthousiasme rendait moins crue la réalité du travail musical post-période spéciale, entame considérablement la motivation de Mateo.

Assumant dès lors la direction du groupe, il se frotte à la forte concurrence d'un milieu dans lequel il se reconnaît de moins en moins. En parallèle, le nombre d'activités au Club Havana commence à diminuer et ils doivent de nouveau démarcher pour trouver du travail dans un environnement où le tourisme est omniprésent et où la qualité de la musique semble à ses yeux passer au second plan derrière l'appât du gain.

*Tout cela a provoqué en moi une sorte de rejet, et c'est vrai que maintenant j'en ai plus rien à faire.*

Dans cette situation, il prend du recul et commence à remettre en question le processus révolutionnaire et ce qu'il appelle le *facilismo*, mettant la population dans une position non seulement dépendante mais aussi infantilisante.

*Le système soviétique, le système socialiste nous ont habitué à acquérir les choses de manière gratuite, et la réalité n'est pas comme ça, il faut investir. [...] Tout ça, ça venait de la canne à sucre, on leur donnait une grande partie de la production et eux ils nous envoyaient la nourriture.*

---

<sup>248</sup> Mateo n'a pas su me donner plus de détails concernant les productions de disques. Il est possible que ce label, à l'origine de leur déplacement en France ait stipulé dans leur contrat l'absence de droits concernant les ventes. Le problème se trouve ici dans l'observation faite par Isael, un musicien dont je vais parler plus tard « Peu importe la cochonnerie de contrat... Secoue un billet de 500 dollars devant un musicien et il fera ce que tu veux ».

<sup>249</sup> Voir les disques de Mateo en annexes p40.

L'évolution des cadres de son travail dissonne avec son parcours absolument intégré dans la dynamique révolutionnaire. Frappé par la période spéciale à laquelle il n'était pas préparé, la désillusion l'emporte progressivement et son discours est empreint d'amertume.

*Je suis passé par plusieurs étapes dans ce processus, et pour moi, cette révolution pour laquelle j'ai tant donné, pour laquelle j'ai alphabétisé, j'ai fait de l'internationalisme, professeur volontaire... Après toutes ces années, pour moi cette révolution a cessé d'exister. Beaucoup de valeurs se sont perdues [...]. Ce CapiSol, malheureusement...*

Étant propriétaire de sa maison et sa femme ayant un bon poste d'ingénieur hydraulique dans une grande entreprise nationale, il décide de lâcher prise et de prendre sa retraite en 2008.

*Le jour est arrivé où j'ai pété les plombs, je suis allé à l'entreprise : « Qui dois-je voir pour commencer à faire les démarches pour prendre ma retraite ». Tout le monde me disait « arrête, t'es fou » Et regarde comment je suis maintenant, mieux qu'avant. Que tout le monde aille se faire voir, que l'entreprise aille se faire voir. Moi maintenant je vais continuer de travailler à l'école et point final.*

Il maintient aujourd'hui une posture de père tranquille un peu désabusée, posant son regard de loin sur les changements qui continuent d'affecter le modèle politique auquel il s'était fortement identifié. Le contact avec ses élèves, tous professionnels dans la musique renforce sa conviction d'avoir fait le bon choix.

*Des élèves de l'école m'on fait des propositions depuis que je suis à la retraite, pour jouer ici ou là... Le même genre de boulot que j'ai fui en courant, dans l'hôtel Machin, le restaurant Truc, dans un centre nocturne ou que sais-je encore. Cette histoire de prendre la guitare, se battre dans les transports en commun, je suis trop vieux pour ce genre de conneries<sup>250</sup> et je ne supporte pas de jouer pour la soupe.*

La situation des années 90 a contredit les valeurs qu'il considérait comme premières dans ce métier : le respect, l'entraide, le fait d'être conséquent dans sa pratique de la musique, l'honnêteté et le don de soi. Il a vu sa carrière en quelque sorte « conjoncturée », modifiée en fonction de critères sur lesquels il n'avait pas de prise.

*Le mot qui serait le plus marquant pour parler de tout ça, de Cuba, après la crise, c'est le mot de contraste. Il y des choses qui contrastent maintenant et qui font que de loin, tout ça n'a pas l'air d'avoir beaucoup de sens<sup>251</sup>.*

Le parcours de Mateo a permis d'entrer dans le quotidien des musiciens ordinaires cubains et de voir l'évolution professionnelle dans ce secteur. Son parcours a fait suivre au fil

---

<sup>250</sup> Mateo a 65 ans et est en pleine forme cependant.

<sup>251</sup> Voir en annexes un cas de contraste qui illustrerait ici concrètement le propos de Mateo, p30, Fig 14.

du temps les déplacements concrets et symboliques dans le travail musical qu'illustrent bien les successifs noms des formations auxquelles il a appartenu. Si Los « Olivos » marquent l'idée d'une révolution en armes et *Los Cañas* imagent un volontarisme cristallisé autour de la canne à sucre, le nom de « Tesis » (thèse) qui accompagne ce musicien durant la période spéciale témoigne de cette prise de distance vis-à-vis du contexte politique et social, basculant vers une pratique refroidie, individualisée et personnelle.

Le parcours que je vais aborder à présent, celui de César, présente des similitudes avec celui de Mateo. C'est notamment visible dans son intégration et son vécu de l'univers de la musique avant la crise, avec l'amateurisme comme tremplin vers le professionnalisme. Il s'en démarque cependant dans sa manière d'appréhender « l'après-crise ».

## **4.2. César : la continuité du monde amateur**

César est aujourd'hui le directeur du groupe *Jelengue* qu'il qualifie de groupe « bailable ». En plus d'en assumer la direction, il joue du *tres*, de la guitare et assure la voix secondaire. Il entre dans la musique à plein temps précisément au début de la période spéciale. Son parcours, loin d'être atypique donne à voir la pratique artistique comme une aubaine et une chance à saisir, plutôt que comme une expérience susceptible d'être instrumentalisée

### **4.2.1. Enfance et approche de la musique**

César est né en 1956, comme il le précise « dans une maternité » de La Havane, proche de la maison de Centro Habana où il a toujours vécu. Sa mère était femme au foyer et son père exerçait de nombreux offices, depuis les ventes de billets de loterie à celle de disques vinyles, des négoce qu'il mène jusqu'à ce « qu'ils interviennent » et qu'il décide de prendre sa retraite. La Révolution, en effet, élimine dès les premières années, les jeux d'argent, puis, quelques années plus tard, les derniers offices privés. Son père met ses deux enfants dans « *une des meilleures écoles privées du pays* », la *Balder*, plus stricte et organisée, mais et de nouveau, ils interviennent.<sup>252</sup>

Féru et fin connaisseur de musique, son père l'encourage à passer l'épreuve d'admission dans une école spécialisée qu'il réussit sans difficultés. Il entre donc en secondaire au

---

<sup>252</sup> Ayant vécu les débuts du processus révolutionnaire de manière sereine, sa famille étant en accord avec ses principes, César décrit cette dynamique comme une suite d'interventions. De nouveau « Fidel mandó a parar » (Fidel a fait arrêter tout ça).

conservatoire Amadeo Roldán, section percussion. Mais son intérêt pour la musique entre en collision avec sa passion pour le baseball, il « sèche » ses cours de théorie et de solfège pour aller s'entraîner au baseball et ne parvient pas à passer ses niveaux. Il sort donc de l'enseignement musical pour suivre une scolarité normale. Il rentre en internat comme la grande majorité des lycéens cubains et fait l'acquisition d'une guitare qu'il commence à pratiquer comme un hobby. Il joue les Beatles et les Stones, deux groupes qu'il affectionne particulièrement et qu'il écoute comme beaucoup de jeunes de sa génération de manière discrète, pour échapper à la suspicion de « diversionisme idéologique ». Par la suite, il entre en contact avec des jeunes de son âge intéressés par la musique rock mais aussi par la *nueva trova* en pleine effervescence en ces débuts d'années 70 et forme un groupe qu'il fait tourner sur les petites scènes locales jusqu'à l'université. Il s'inscrit dans le cursus d'anglais et se destine à devenir professeur. Il n'effectue pas son service militaire que les études lui permettent d'éviter :

*A cette époque, quand tu étais étudiant, on ne te dérangeait pas avec, encore moins si c'était pour une carrière dans l'enseignement*<sup>253</sup>.

A l'université, il continue avec ce groupe de musique latino-américaine qu'il nomme *Canto Libre* et dont il assume la direction dans le mouvement des aficionados. Il apprend les rudiments de la guitare *rock* et *trova* avec d'autres musiciens de sa génération, « nés avec la révolution », notamment Juan De Marcos Gonzales. Ce dernier est aujourd'hui connu dans le monde entier, de par son travail avec son groupe *Sierra Maestra*, issu de même du monde amateur, mais surtout grâce à sa direction artistique du projet *Buena Vista Social Club* que Wim Wenders a mis en image<sup>254</sup> avec le retentissement que l'on connaît.

La pratique de la musique demeure pour César strictement non professionnelle. Son choix des études d'anglais s'explique par sa volonté de « faire plaisir à ses parents ». Il ne porte pas un grand intérêt, mais réussit facilement, préférant de fait la formation qui lui paraissait la moins coûteuse en termes de temps et d'investissement. Il peut ainsi dédier assez de temps à son activité artistique et à son groupe. Il développe un style propre, en lien avec le Mouvement de la *nueva trova*, grâce auquel il participe à de nombreux festivals. Il écrit et compose ses propres chansons.

---

<sup>253</sup> On est ici en 1971. Le choix d'une carrière universitaire permet effectivement de retarder l'entrée sous les drapeaux et ce jusqu'à aujourd'hui. Cependant, à partir de 1974 et l'engagement massif en Angola, la mobilisation se fait plus systématique, comme l'illustrera l'expérience de deux musiciens passés par cette étape.

<sup>254</sup> Juan De Marcos Gonzales étudiait quant à lui l'ingénierie électrique puis, l'agronomie, spécialité dans laquelle il obtient un doctorat dans les années 80. Il deviendra professionnel au début des années 90.



*Je peux te dire qu'en 1978, je suis allé à un acte de la nueva trova à Moa. J'ai rencontré Donato Poveda<sup>255</sup>, Santiago Feliú, Alberto Tosca et en les écoutant, je me suis approprié leurs chansons. Je me suis dit que ces gens avaient 18 ans et moi 22 et je n'avais fait ni la moitié d'une chanson, c'était pas possible.*

Il est donc pris dans la marée de la *nueva trova* de la fin des années 70. Sa musique en emprunte les tonalités, les inspirations et une esthétique résolument poétique et sociale. Ces groupes reçoivent de nombreux soutiens de la part des organisations universitaires comme la FEU (Federación Estudiantil Universitaria) particulièrement en termes de matériel et d'opportunités de se produire sur scène. En outre, beaucoup des ces jeunes musiciens profitent de la structuration de ce mouvement pour étoffer leurs compétences musicales grâce au GESI (Groupe d'Expérimentation Sonore de l'ICAIC<sup>256</sup>) en recevant des cours d'harmonie, de solfège et d'histoire de la musique cubaine de la part de musiciens « d'école » s'identifiant à cette nouvelle proposition<sup>257</sup>.

#### 4.2.2. La vie dans le mouvement des amateurs

Il reçoit son diplôme d'anglais en 1979 et étoffe le travail de Canto Libre dans le monde amateur. Il parvient aussi à ne pas passer son service social en dehors de la capitale. Ce service est aujourd'hui encore obligatoire pour les jeunes diplômés de l'enseignement supérieur qui doivent « régler » à l'État la gratuité des années d'université en étant la plupart du temps affectés aux zones du pays les plus éloignées et donc les moins « populaires » pour les jeunes travailleurs *capitalinos*<sup>258</sup>. César, en raison de ses bons résultats aux examens est classé parmi les premiers. Il peut ainsi « éviter l'île de la jeunesse<sup>259</sup> » et trouver lui-même son service social dans la capitale.

*J'ai commencé à travailler dans une école polytechnique<sup>260</sup> ici, à Centro Habana [...]. On me payait 210 pesos en tant que jeune diplômé. Mais à cette époque 210 pesos, c'était comme 210 dollars. Il y avait un marché dans le centre où tu achetais de tout.*

---

<sup>255</sup> Donato Poveda, *trovador* primé dans deux nombreux festivals nationaux a quitté l'île au début des années 90, et en raison de certaines « déclarations », son nom a été rayé de la carte médiatique à partir de cette période.

<sup>256</sup> Institut Cubain d'Art et d'Industrie Cinématographique

<sup>257</sup> Le plus connu des maîtres est Leo Brouwer, l'un des plus brillants compositeurs classiques et guitaristes cubains qui, par l'intermédiaire de la *nueva trova*, a pris en charge le perfectionnement musical de Silvio Rodríguez et de Pablo Milanés, entre autres.

<sup>258</sup> Les habitants de la ville de La Havane.

<sup>259</sup> Île située au sud de Cuba, d'un accès long et fastidieux.

<sup>260</sup> L'équivalent d'un lycée professionnel.

Après sa journée de travail « *qui ne le tuait pas* », il pouvait se dédier à la musique et à son groupe qui a vu passer un grand nombre de musiciens aux compétences et aptitudes à la musique très hétérogènes.

### **Cohabitation de musiciens**

Depuis l'obtention de son diplôme jusqu'à 1991, César reste intégré dans le mouvement amateur, très important et structuré à cette époque tout étant mis en œuvre pour développer la musique non professionnelle. Directeur de son groupe, César n'a pas reçu de formation académique. Il cohabite tout au long des années 80 au sein de Canto Libre, groupe rebaptisé par la suite *Distensión*, avec des musiciens aujourd'hui connus à Cuba.

Les formations qu'a dirigées César ont compté jusqu'à douze musiciens avec un grand *turnover* des membres en fonction des situations professionnelles des uns et des autres. Beaucoup sont passés par le groupe de César pour « se faire la main » dans le monde de la musique tout en profitant des structures mises à la disposition des amateurs. C'est le cas de David Torrens, son ancien pianiste qui tourne aujourd'hui dans le monde entier ; puis Omar Sosa, un des plus brillants pianistes de Latin Jazz qui se serait dédié à cet instrument grâce à César. Plusieurs instrumentistes travaillant aujourd'hui avec le Groupe Irakere de Chucho Valdés sont passés par son groupe... Certains d'entre eux étudiaient dans les écoles d'art de la Havane et savaient donc parfaitement lire la musique, ce qui ne rendait pas la communication avec César plus difficile pour autant.

*On répétait chez moi. Il y avait des musiciens « d'école », qui étudiaient la musique. Et le marrant de l'histoire, c'est qu'ils se soumettaient à ce que nous disions [César et Alejo, les deux fondateurs du groupe], nous qui n'étions pas musiciens. L'orchestration (je n'aime pas dire les arrangements) c'était ce que nous décidions et ils le faisaient. C'était moi le directeur. [...] Je ne savais pas lire la musique, et bien sûr, je ne savais pas l'écrire. Je devais m'asseoir avec le flutiste et je lui chantais « la, la, la, ba, la, la, la » et il écrivait<sup>261</sup> ... Et avec une bouteille de rhum, il y avait pas de problème. »*

Cette cohabitation harmonieuse entre des musiciens d'horizons très différents, César la légitime par l'idée que, au delà d'une échelle de compétence, ce qui structurait la communauté des musiciens était la passion, libérée de toute autre forme de contrainte. Ces musiciens d'école étaient avant tout « *des musiciens de cœur et des gens honnêtes et modestes* » guidés par l'envie d'être ensemble sans chercher à en tirer un bénéfice. Il met très

---

<sup>261</sup> Beaucoup de musiciens rencontrés ne savent effectivement pas écrire la musique et cohabitent avec les musiciens académiques de cette façon.

fortement en avant la gratuité de la pratique et l'idée récurrente du don de soi dans la musique. C'est donc la passion qui conditionne l'entre-soi musical plus qu'une hiérarchisation par des compétences techniques. On le distinguait et le respectait en effet non pas sur des critères de qualification formelle mais par ses compétences pratiques, acquises au fur et à mesure de sa carrière. L'autodidaxie n'est ici pas un frein pour devenir ce qu'il appelle un bon musicien.

La spontanéité et la diversité des productions du groupe de César, son originalité et son caractère novateur provient justement de la diversité des expériences de chacun de ses membres, presque contraints à une posture souple et variée de création. L'hétérogénéité des parcours et les rapports de chacun à la musique favorise une émulation et l'apprentissage spontané de ses membres dans une communauté de *musiciens de cœur*.

*Dans le groupe, David [Torrens] était professeur d'éducation musicale dans un lycée technique, mon batteur Rafael était professeur de Chimie, celui de la tumbadora était comptable, le flutiste lui était flutiste, le chanteur était informaticien, Pedro Romero qui jouait du tres et de la basse était professeur d'espagnol et moi professeur d'anglais. Il n'y avait pas de musicien, musicien, musicien<sup>262</sup> à part le flutiste.*

On peut noter cependant que César par opposition aux musiciens d'écoles se dit « non musicien ». Connaissant bien César, je peux dire qu'il est très fier de ses compétences et de son talent, à la limite parfois de l'arrogance, ce qui rend ce commentaire assez étonnant de sa part. Il s'avère qu'il utilise cette dichotomie musiciens/non musiciens en rapport à la professionnalité, c'est-à-dire la possibilité d'être à plein temps, payé pour ce faire par une institution de la culture. Les musiciens d'école qui jouaient dans son groupe amateur étaient pour lui des « *amateurs entre guillemets* » puisqu'à l'obtention de leurs diplômes, ils étaient automatiquement évalués et intégraient le catalogue d'une entreprise. Le fait d'être autodidacte et d'exercer un métier sans aucun rapport avec l'activité musicale n'est cependant pas un obstacle pour être un bon musicien dans la mesure où l'œuvre produite est de qualité.<sup>263</sup> Ce passage de l'entretien permettra peut-être de voir comment César envisage et gère cette cohabitation.

*J'ai eu une expérience avec Orlando Sánchez, excellent clarinettiste qu'on appelle ici Cubajazz qui déboule et qui demande qui fait l'orchestration du groupe. On lui répond Alejo<sup>264</sup> et moi. Il nous dit alors, « Mais comment*

---

<sup>262</sup> Il répète bien trois fois le mot « musicien » pour parler de musicien ayant reçu une formation académique et ne faisant que ça.

<sup>263</sup> Je me suis fait lors de nos deux entretiens formels littéralement mitraillé de nom de musiciens amateurs qu'il considérait de qualité, capable de produire de la bonne musique.

<sup>264</sup> Alejo Martinez poursuit aujourd'hui sa carrière en solo en Espagne.

*vous faites l'orchestration si vous n'êtes pas des musiciens diplômés ». Reinaldo, qui étudiait la musique à L'ISA, leur répond « Si seulement tous les musiciens diplômés pouvaient faire les arrangements comme eux ». On m'a toujours respecté, et tout le monde sait que je ne suis pas diplômé. J'ai commencé à écrire la musique après, en subdivisant de manière mathématique. [...]. Parfois je fais l'orchestration en entier et ce que je fais est bien. Parfois ça m'arrive de faire des erreurs... Mais les musiciens me connaissent, ils me comprennent et direct, ils réparent mes erreurs car ils respectent mon travail.*

Bien sûr, l'entente cordiale et l'équilibre entre les musiciens que permet la situation *d'aficionado* (pas d'engagements formels d'enregistrement et de production, contexte économique favorable) n'est pas exempte de petits conflits mettant en scène les compétences de ces musiciens. César explique que ces conflits se règlent le plus simplement du monde, c'est-à-dire par la pratique. Si effectivement César, sans être formé, parvient à faire les arrangements de son groupe, grâce à son oreille et la bonne volonté de ses musiciens d'école, il est un bon directeur. Á cet égard, un musicien symbolise ce problème qui en réalité n'en est pas un : Benny Moré. Le « barbare du rythme », icône de la musique populaire des années 50, est un fils de paysan ayant appris à jouer et à chanter en autodidacte. Il est un exemple auquel les musiciens non diplômés font constamment allusion pour légitimer malgré tout leurs compétences et leur talent<sup>265</sup>.

*Benny Moré était simplement un musicien de cœur, d'oreille et il respectait ses musiciens. L'argent ne l'intéressait pas.*

Benny Moré guidait ses musiciens à la voix, ces derniers s'empressant de retranscrire sur leurs partitions. La représentation du musicien professionnel bridé par sa partition et incapable d'improviser, incapable d'être vraiment créatif, est latente dans le milieu et peut mener à une forme de stigmatisation et à des observations assez dévalorisantes. Aussi, personne ne semble perdant dans ces cohabitations d'habitus musicaux distincts. Les musiciens diplômés jouant avec « les musiciens de rue » développent d'autres compétences et qualités. Ils apprennent à s'émanciper des cadres parfois rigides dans lesquels les inscrivent leurs partitions, éveillent leur spontanéité au contact de ceux qui ont appris en autodidacte. Pour les musiciens non formés comme César, c'est l'occasion de se familiariser, puis d'apprendre progressivement, dans des cadres libres à formaliser leur pratique. Il est évident que l'apprentissage de la lecture et de l'écriture entrepris par César, en subdivisant de « manière mathématique », a nécessité l'aide de ses pairs de manière directe ou bien en observant les « estudiosos ». Les

---

<sup>265</sup> Ce recours à « El Benny » est quasi systématique chez ceux qui ne savent pas lire la musique et légitime pour ceux qui savent la lire.

bons groupes du mouvement des amateurs pouvaient donc profiter de cette circulation de savoir-faire et plaçaient leur jeu des deux côtés de la praxis, en réduisant les tensions et en apportant au groupe une sonorité « intégrale ».

Enfin, au-delà de l'entente entre ces musiciens menant à une harmonie d'expériences distinctes, la *nueva trova* renforce cette union entre les musiciens et l'engagement utopique révolutionnaire cimente l'expérience musicale. Les structures et institution d'État veillent sur leurs musiciens qui le leur rendent bien, d'une part en écrivant leur bande son et d'autre part en inscrivant leur pratique dans l'histoire de ce processus révolutionnaire, que ce soit dans les campagnes internationalistes ou dans les brigades artistiques, vitrines de la « générosité » des avancées sociales de la révolution.

### **Les brigades artistiques**

César, s'il n'est pas un militant complètement dévoué et inconditionnellement soumis aux directives officielles, a toujours été en lien avec les structures politiques du pays. Il a pris sa carte aux Jeunesses communistes, puis au Parti, et se rend parfois aux diverses réunions de ces organisations. La Révolution cubaine représente à ses yeux l'émancipation du peuple cubain et le retour d'une certaine forme de dignité que les précédents régimes avaient mise à mal. Il a ainsi vécu avec enthousiasme les différentes initiatives de la révolution depuis les campagnes d'alphabétisation jusqu'au développement de l'internationalisme socialiste, et trouve grâce au mouvement des amateurs des structures qui lui permettent de mettre à l'épreuve sa ferveur révolutionnaire.

En effet, le mouvement des amateurs, émanation du volontarisme politique, surgit comme une volonté d'effacement des déséquilibres « prérévolutionnaires » entre les artistes professionnels et les travailleurs, écarts jugés malsains et contraires à l'égalitarisme marxiste. Les amateurs, à partir des années 70, sont donc tout comme leurs pairs professionnels considérés comme des soldats de la culture et du modèle cubain. Dans cette optique, ils doivent contribuer concrètement à la guerre que mène Cuba contre les forces « impérialistes », « fascistes », « dominatrices ». En 1984, il part avec Distensión en Angola pour soutenir les troupes cubaines au sein d'une brigade artistique.

*Je suis parti là-bas comme musicien mais en étant professionnel d'autre chose [...] Je n'ai pas fait mon service militaire, mais nous sommes partis en Angola pour jouer pour les militaires cubains qui étaient là-bas. Ce fut une belle expérience, parce que ces gens passaient deux ans sans voir Cuba. On y est allé avec Distensión. C'était une brigade de la Jeunesse Communiste qui comprenait deux poètes, un écrivain, un peintre et nous.*

Tous les amateurs qui quittaient le pays pour soutenir les campagnes internationalistes ou qui allaient en délégation dans les pays socialistes continuaient de toucher le salaire correspondant à leur poste de travail. César libère pendant 6 mois son poste de professeur d'anglais qu'il pourra récupérer à son retour. Il reçoit une préparation militaire de quelques jours « *même si tous les Cubains savent tirer avec cette histoire des milices territoriales*<sup>266</sup> » et prend aussitôt l'avion pour Luanda. Nourries et logées, ces brigades artistiques, basées sur le volontariat sous mandat de la Jeunesse Communistes se relayeront du début à la fin du conflit pour rendre le quotidien des soldats moins rude et la nostalgie moins pesante.

*On y a fait une centaine d'activités, on y est resté 6 mois. Mais on est parti avec un uniforme de camouflage et un fusil à l'épaule. On est allé même dans le sud, là où c'était le plus chaud, on a suivi les caravanes qui faisaient parfois deux kilomètres et transportaient des approvisionnements, des armes, du pétrole. Elles étaient constamment attaquées par l'UNITA, en pleine zone de combat. J'ai la médaille de service distingué des FAR, les Forces Armées Révolutionnaires.*

L'image du soldat de la culture et du volontarisme internationaliste atteint ici son paroxysme. Les plus grands noms de la musique cubaine passent par l'Angola, pris dans la sincère ferveur révolutionnaire et le « devoir sacré de l'internationalisme prolétarien »<sup>267</sup> que la crise n'avait pas encore mis à mal. S'y croiseront non seulement des musiciens comme Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Vicente Feliú mais aussi des conteurs, des acrobates, des prestidigitateurs, des comiques...

*Canción para mi soldado  
es la que quiero cantar,  
y con ella confesar  
que es un canto enamorado  
porque la canta  
él de al lado,  
él de ayer,  
él de después.  
Canción que nació una vez  
que se navegaba el mundo,  
cuando elegimos el rumbo*

*Chanson pour mon soldat  
que je veux chanter,  
et avec elle confesser  
que c'est un chant d'amour  
parce que la chante  
celui d'à côté,  
celui d'hier,  
et celui de demain.  
Cette chanson est née un jour  
en naviguant à travers le monde,  
quand nous avons choisi notre chemin*

<sup>266</sup> *Las Milicias de Tropas Territoriales* (MTT) sont des brigades volontaires et civiles créées en 1980 et formées dans le cadre stratégique de dissuasion militaire « La guerra de todo el Pueblo » en réponse à la politique offensive du nouveau Président américain Ronald Reagan. Elles compteraient, selon des sources du ministère des FAR, plus de trois millions de membres.

<sup>267</sup> Consigne martelée dans les médias cubains durant les années de l'intervention cubaine.

*bajo la estrella del Che*<sup>268</sup>.

*sous l'étoile du Che.*

C'est donc sous la bonne étoile du Che que Distensión apporte son soutien aux troupes cubaines blessées autant par la nostalgie que par les combats. Ils multiplient les petits concerts en tous types de lieux et de circonstances et en partagent le quotidien des soldats, parfois sous le feu, comme l'avait aussi fait Mateo quelques années auparavant.

Après l'annonce de leur démobilisation, les membres du groupe profitent de leur présence dans la capitale angolaise pour faire l'acquisition de produits qu'ils savent non disponibles dans leur pays et qu'ils amènent discrètement.

*Là-bas, on faisait comme tous les Cubains, on vendait des trucs pour en acheter d'autres sur les petits marchés [...]. On les cachait à l'intérieur des enceintes en rentrant, avec des montres, des vêtements, on a même ramené les vêtements de camouflage, les bottes, tout ça on le ramenait planqué. Comme le système de sécurité pour entrer à Cuba n'avait pas encore de laser ni rien. On a toujours lors de nos voyages, ramené des choses cachées, il n'y a rien de mal là-dedans.*

L'aventure angolaise n'a pas été la seule expérience donnant à voir l'intégration ou l'absorption des artistes dans le projet politique global de la révolution. Soutien dans le cadre des campagnes internationalistes, ils deviennent la vitrine de la culture cubaine et du socialisme lors de multiples voyages au sein de la délégation dans les pays frères. L'expérience du groupe en Pologne et les propos de César sur ce voyage donnent à voir la prise idéologique exercée par l'intermédiaire de ces délégations, et leur caractère parfois dissonant vis-à-vis de la réalité historique.

Depuis le début des années 80, la République Populaire de Pologne est le théâtre de conflits politiques profonds mettant en question la mainmise sur les affaires publiques du Parti Ouvrier Unifié Polonais (POUP, subordonné à l'Union Soviétique), entraînant de fortes mobilisations populaires. En parallèle, l'inflation atteint des sommets et les files d'attente pour obtenir des produits fournis par les billets de rationnement (en vigueur depuis le début des années 80) deviennent interminables<sup>269</sup>.

Le général Wojciech Jaruzelski mène durant cette décennie une politique répressive, notamment en direction du syndicat indépendant et clandestin Solidarnosc dirigée par Lech

---

<sup>268</sup>Silvio Rodríguez, *Canción para mi soldado*.

<sup>269</sup> Situation qui sera l'objet de nombreux commentaires et railleries du monde occidental, la Pologne cristallisant les errements du modèle bureaucratique et économique marxiste-léniniste. Voir sur ces files d'attente en Pologne, Mazurek (2010).

Walesa. En 1988, l'élan démocratique de Solidarnosc suscite de nombreux mouvements de grèves ouvrières et étudiantes qui permettent un an plus tard de libéraliser le système politique au prix cependant de la paralysie de l'économie, le ralentissement de la production venant terminer de réduire l'approvisionnement de la population.

C'est dans ce contexte que César met les pieds sur le sol polonais en compagnie de la brigade « Carlos Rolof » du nom d'un général cubain d'origine polonaise, combattant lors des guerres d'indépendance cubaines. Ils sont invités par le Parti Paysan Unifié (ZSL) subordonnée aux directives du POUP, etc. Les propos de César sur ces événements illustrent le regard que l'on portait à Cuba sur ces événements qui secouaient non seulement la Pologne mais aussi l'ensemble des « pays frères » du Bloc de l'Est.

*Je suis allé en Pologne et j'ai beaucoup aimé. Ce que je n'ai pas trop aimé, c'est les Polonais. C'était un pays socialiste mais... C'est le Parti Paysan qui nous a invités... Il y avait des conflits entre le Parti Socialiste Unifié... il y avait quatre partis socialistes, entre guillemets, et ils faisaient la grève pour tout et n'importe quoi. Je n'ai jamais autant mangé qu'en Pologne, j'ai tellement mangé qu'à un moment je ne pouvais plus voir de nourriture ; et cependant, eux, ils se plaignaient pour un rien. Parce que d'une manière ou d'une autre, ils voyaient la société de consommation, et ils veulent voir toutes ces enseignes Shell, Ford...*

César est ce que l'on appelle à Cuba « *una gente preparada* », quelqu'un d'instruit. Ses connaissances géographiques, philosophiques m'ont souvent surpris. Il a aussi une acuité particulière concernant les événements politiques dans le monde, la situation en Amérique Latine, le modèle économique capitaliste nord américain, mais aussi concernant le fonctionnement de son propre pays qu'il n'hésite pas à critiquer, proposant même des solutions alternatives. Son discours sur la Pologne m'a donc cueilli à froid, tant il semble être passé à côté des événements qui agitaient le pays.

Les événements politiques qui touchaient les pays de l'Est concernaient directement Cuba dans la mesure où ils visaient à terme une mise en question du modèle de coopération du COMECON dont le pays dépendait profondément. La position officielle cubaine a toujours été celle d'un appui stable et cohérent aux régimes socialistes traditionnels, favorables à l'Union Soviétique. La position de Fidel Castro lors du Printemps de Prague et son appui à l'intervention russe en dit long là-dessus<sup>270</sup>.

---

<sup>270</sup> La nouvelle politique économique entamé en 1968 ne va d'ailleurs pas sans rappeler celui adopté par Cuba après la période spéciale notamment en rapport avec une certaine autonomie des entreprises nationales s'émancipant de la planification centrale. La comparaison s'arrête avec la libéralisation relative de la presse en 1968, initiative que Cuba est loin d'avoir prise.



Ce déplacement de César est organisé côté cubain par les Jeunesses Communistes et l'ICAP (L'Institut Cubain d'Amitié entre les Peuples). Il est donc question pour les diverses organisations de masse investies dans l'envoi de délégations à l'étranger de suivre cette ligne officielle et bien sûr de la communiquer lors des réunions organisées avec les brigadistes qui se préparent à partir, en somme de les briefer sur le contexte sociopolitique du pays visité. On retrouve dans le propos de César l'idée d'une pénétration idéologique impérialiste (avec ses exemples de Shell ou de Ford) qui, comme un ver (*gusano*) dans une pomme, vient pourrir et déstabiliser la cohérence interne du système politique (les quatre partis entre guillemets). Cette préparation idéologique ne permet cependant pas d'occulter cette réalité lorsque les délégués se trouvent sur le terrain conduisant soit à une incompréhension menant à une mise en question personnelle et globale du socialisme et de sa propagande (Mateo par exemple) ou bien, dans le cas de César à un rejet de la contestation (faire la grève pour n'importe quoi, se plaindre pour rien). Enfin, le discours qu'il tient sur la nourriture témoigne des soins prodigués par les autorités polonaises à leurs visiteurs. Les banquets mettent en scène la sérénité du régime, la visite du camp d'Auschwitz exalte le sentiment antifasciste...

C'est ainsi presque renforcé dans ses convictions révolutionnaires qu'il revient de cette campagne et retrouve le plus naturellement du monde sa routine de professeur et de musicien.

### **La vie simple**

Après quatre mois en Pologne, il reprend ce qu'il appelle « *Dolce Vita* ». La *nueva trova* perd cependant de sa force dans la mesure où elle ne parvient que très difficilement à renouveler et actualiser sa proposition esthétique plus adaptée au contexte de ferveur et de construction révolutionnaire qu'à la situation « stabilisée » et « institutionnalisée » de cette fin des années 80<sup>271</sup>.

Même si la qualité des groupes qui intégraient le Mouvement des Amateurs était parfois remise en question, le groupe de César parvenait grâce à la diversité de ses compositions et de ses musiciens à se produire régulièrement. Il partage parfois la scène avec des groupes de « *plantilla* » et s'ancre très profondément dans le monde de la musique, s'y forgeant une réputation honorable. Dans ce même temps, César fait évoluer quelque peu le répertoire du groupe s'inspirant à présent des musiques de variété latino américaines, tout en gardant cette « *dose de cubanité* » inhérente à sa culture musicale.

---

<sup>271</sup> Ce mouvement passera par une rénovation au début des années 90 par ce que l'on appelle la *novísima trova*, reprenant les patrons de la *nueva trova*, mais inscrivant l'écriture dans des dimensions plus quotidiennes, concrètes avec des figures comme celle de Frank Delgado, Carlos Varela, Gerardo Alfonso et Santiago Feliú.

De 1989 jusqu'au début de la période spéciale, il connaît une intense activité avec son groupe. Il crée des bandes originales pour des films documentaires pour la télévision<sup>272</sup>, pour le cinéma. La réputation grandissante du groupe amène jusqu'à 20000 personnes en 1989 en compagnie du groupe Moncada sur les fameuses marches (*escalinata*) de l'Université de La Havane. Il se produit aussi régulièrement au Pico Blanco de l'hôtel Saint-John provoquant toutes les semaines, selon ses dires, d'interminables queues à endroit où l'entrée se payait 5 pesos cubains.

Il profite des vaches grasses de la Cuba révolutionnaire, évoluant dans un contexte propice au divertissement, où l'économie ultra subventionnée laisse à sa population un pouvoir d'achat et du temps<sup>273</sup> pour faire de Cuba une société de loisirs. César en profite lui aussi en tant que travailleur de l'éducation nationale

*Le travail de chacun et le salaire que l'on touchait genre 280 pesos, 300 pesos nous permettait de vivre bien. Je donnais de l'argent à mon père pour qu'il fasse les courses et avec le reste je pouvais me divertir. Je pouvais dire "Allez, je vais passer trois nuits dans un hôtel. Maintenant tout ça, c'est plus possible..."<sup>274</sup>*

Cela paraît d'autant plus étonnant qu'il ne touche aucune rémunération de ses activités artistiques qui ont pourtant, de par le temps consacré et le nombre de concerts donnés, tous les appâts du professionnalisme.

*C'était comme ça, on était amateur, on ne pouvait pas toucher un salaire. Maintenant, il y a des mécanismes qui font que tu peux te faire payer « à gauche » et même quand c'est possible « à droite », mais à ce moment là, pas du tout. Et puis personne ne se plaignait car économiquement on était bien. [...]. On ne m'a pas payé pour la série télévisée, on ne m'a pas payé pour les documentaires. C'est incroyable mais c'est comme ça. Tu demandes à n'importe qui, il te dira la même chose. On nous mettait à disposition une bouteille de rhum, de petites attentions, mais de l'argent, non. Et puis en plus de ça, on ne faisait pas comme maintenant où on prend la bouteille pour essayer de la revendre et se faire un peu de sous. Á cette époque, nous n'en avions pas la nécessité.*

---

<sup>272</sup> Il compose avec Kiki Corona « *la vida es un sueño* », générique de la *novela* du même nom qui bercera le quotidien des ménagères cubaines durant ces années.

<sup>273</sup> L'effondrement de l'économie cubaine en réduit à néant ces deux facteurs permettant le développement des loisirs dans cette société. Les journées de travail si elles ne seront pas légalement rallongées se verront étendues par le travail que constituent après cette date les activités de *lucha*, de survie, consistant par exemple à revendre les biens *déviés* de son emploi. Ce temps devra prendre en compte les interminables queues pour les transports, les rations de la libreta, le pain, etc.

<sup>274</sup> Je retranscris le discours de César pour illustrer sa Dolce Vita de la fin des années 80. Ce type de discours revient de manière incessante chez ceux qui ont connu cette période.

César me l'a rappelé de manière incessante lors de nos entrevues : même s'il en formulait le vœu par commodité, il ne passait pas professionnel en premier lieu car le contexte ne l'y obligeait pas.

Cependant, en raison de ce qu'il appelle de la « commodité », pour pouvoir se dédier à temps plein à sa passion pour la musique, il demande tout de même avec son groupe à se faire auditionner auprès des entreprises de promotion, auditions qu'ils finissent par obtenir grâce à leur CV bien garni, gage de leur dévouement à la musique.

*Je me souviens que nous avons fait deux auditions pour entrer et elles ont été positives, j'ai d'ailleurs par là le papier signé par le directeur d'un orchestre symphonique et par un musicologue. Tout était positif mais on n'a pas pu entrer. [...] Limitations qu'il y avait à cette époque. Idées stupides qu'il y avait au sein du Ministère de la Culture. Il y avait des limitations pour les non-musiciens.*

Ils ne parviennent pas à avaliser leur pratique et doivent se cantonner à l'amateurisme. Avec le même dévouement, ils participent à de nombreux festivals où ils obtiennent de nouveau des prix et des récompenses symboliques. À partir de 1991, leur situation se dégrade en même temps que l'économie du pays. Une partie du matériel du groupe est dérobée, selon César, par l'un des ses propres membres. Ce type de vol, que l'on retrouvera tout au long de ces récits marquent symboliquement la fin des années de « Dolce Vita » et l'entrée dans la lutte de la période spéciale, l'individualisme, la fin de la gratuité du jeu et, en conséquence, de l'harmonie entre les acteurs de la musique cubaine.

#### 4.2.3. Entrée dans la profession et mobilisation de réseaux

César ne parvient pas à obtenir l'aval de l'ICM dont la politique a toujours été de favoriser l'entrée des « musiciens d'école ». Suite au vol, le groupe Distensión périclite et il doit reconstruire son projet musical. Il s'interroge sur ses chances de continuer.

#### **Nouveau groupe, nouveau contexte**

En 1992, après quelques mois sans solutions apparentes, César est sollicité pour former un groupe en vue d'une tournée à l'étranger. Il trouve facilement des musiciens intéressés et nomme cette formation *Jelengue*. La tournée n'a pas lieu mais le groupe demeure. Ses membres, dotés d'une solide expérience dans le milieu amateur et capables de faire une musique de qualité parviennent à composer quelques chansons qui vont connaître un succès national. C'est notamment le cas de « Cachita », morceau qui restaure la structure

traditionnelle du *son* tout en intégrant des influences diverses comme le rap et la soul, grâce au phrasé et au *swing* de son chanteur du moment, Frank Ariel.

La formation *Jelengue* marque un changement dans les pratiques mais aussi dans le répertoire de César, qui s'écarte définitivement de la *nueva trova*, de la chanson sociale, pour basculer peu à peu vers le *son* et le *bailable* en plein essor, suite à la demande touristique. Le groupe entre ainsi en conformité avec le marché, aspect que César justifie par la nécessité non pas d'un retour des musiques traditionnelles mais d'une rénovation de ces dernières. Il apparaît simplement que la *nueva trova*, mis à part ses figures historiques, Silvio et Pablo, ne vend plus ; que son message pèse moins et que les sentiers battus de la musique traditionnelle sont plus sécurisants. Bien qu'il s'en défende avec l'argument que son travail est une rénovation plus qu'un calquage, c'est en tout cas dans un style plus vendeur qu'il doit, tout comme Mateo, s'engager pour aspirer à en vivre.

Le groupe structuré et consolidé, les premières représentations effectuées, la question de la sortie de l'amateurisme apparaît. La situation économique ne permet plus de mener de front une carrière professionnelle et une vie de musicien amateur. Il faut donc faire un choix, se cantonner à son métier en sachant que la musique deviendra secondaire, ou bien prendre le pari plus risqué de la vie musicale. Avec les retours positifs du public, mais aussi en prenant en compte les réseaux de relations dont dispose chacun des membres issus du mouvement des amateurs<sup>275</sup>, les membres s'autorisent à s'imaginer un destin professionnel dans le monde de la musique.

*Quand j'ai commencé avec Jelengue, j'étais encore professeur, et on a dû trouver le moyen de trafiquer les dossiers<sup>276</sup> pour pouvoir commencer à travailler en tant que musiciens, pour se faire payer 138 pesos tous les trois mois, que... Le mot pour ça, c'est même pas une misère, c'est une merde [...]. Il existait en effet un article qui était l'article 25 qui autorisait les musiciens non diplômés à entrer dans une entreprise, et après seulement, ils devaient étudier. Mais bon, ça, on voyait après<sup>277</sup>. Alors j'ai parlé à mes*

---

<sup>275</sup> César connaît en effet bien les rouages de l'ICRT (Instituto Cubano de Radio y Televisión). Il compte aussi avec le soutien des associations qui l'ont encadré dans sa carrière amateur (comme l'Association Hermanos Saíz) et peut bénéficier des coups de main ou recommandations des anciens membres de Canto Libre et Distensión qui sont déjà parvenus à entrer dans la professionnalité. D'autres membres du groupe nouvellement formé disposent de ce capital social qu'ils peuvent tenter de mobiliser si le besoin s'en fait sentir.

<sup>276</sup> César dit en espagnol, « *buscar un expediente ilegal* ». L'*expediente* est un dossier relatant les expériences, parcours, qualités et défauts de tous les travailleurs cubains les suivant tout au long de leur activité laborale. César n'a pas voulu me donner de précisions, il est donc difficile de savoir ce qui se cache derrière le mot *buscar*. Il est possible qu'ils aient menti sur l'expérience de certains des membres du groupe, ou bien qu'ils aient soudoyé le fonctionnaire de l'entreprise.

<sup>277</sup> Je n'ai pas trouvé cet article 25 dans les bulletins du Ministère de la culture, mettant seuls les articles de loi postérieurs à 1993 disponibles. On retrouve cependant des correspondances avec cet article dans la résolution conjointe 55 de 1993 du même Ministère de la culture qui facilite l'entrée de non diplômés, flexibilise la mise en contrat des musiciens, et minimise de fait le rôle de l'entreprise de promotion quant à la recherche de travail

*parents, je leur ai dit que mon salaire allait passer de 290 mensuels à 138 pesos trimestriels, et j'ai laissé tomber mon travail de professeur.*

La déliquescence de la monnaie nationale va rendre la question des salaires tout à fait problématique, dans la mesure où ces derniers ne s'articuleront pas à la forte inflation de ces temps de crise. Ainsi, le fait que César ait vu son salaire fortement revu à la baisse ne représente pas un problème en soi. En effet, à partir des années 90, même les plus hauts revenus légaux n'offrent plus la possibilité de « tenir » la totalité du mois. Le choix qui est donc fait est celui du terrain de lutte que l'on sait plus propice et porteur ; pour César dans la musique plutôt que dans l'éducation nationale. Notons qu'il n'est pas question ici d'évacuer la passion de César pour la musique et d'avancer que son choix est uniquement motivé par des raisons pragmatiques et économiques. Il n'explique d'ailleurs que peu son passage en tant que professionnel en ces termes. La professionnalisation était le seul moyen pour lui et pour beaucoup de musiciens amateurs de pérenniser leur pratique et leur passion.

La *lucha* et *l'invento* nécessaires à la survie de la population, quelles qu'en soient ses formes, sont coûteuses en termes de temps.<sup>278</sup> De ce fait, la possibilité de combiner cette lutte<sup>279</sup> dans un monde qu'il connaît et apprécie est une sorte d'alternative de luxe.

Il est important aussi de noter que s'il existe dans la loi un article permettant d'entrer dans une entreprise sans passer par le processus d'évaluation, cette possibilité n'est pas pour autant exempte de contrôle et de régulation. Dans le cas de *Jelengue*, après des négociations et arrangements avec l'entreprise pour s'adapter aux régulations et normes contraignantes, ils parviennent à obtenir l'aval de professionnalité.

Les débuts de César en tant que professionnel sont à l'image des profondes mutations et changements parfois chaotiques qui marquent cette période mettant en évidence le fait que la vie des musiciens n'est plus aussi simple qu'auparavant.

*On parvenait toujours à inventer quelque chose. De temps en temps, il y avait des activités qu'on te payait au black et en liquide. Souviens-toi que le dollar est monté jusqu'à 115 pesos, si ton salaire était de 250 pesos, ça faisait deux dollars. C'était risible. À partir de 93, il a été légal, avant c'était illégal. Nous, on n'a pas fait d'activité en dollar jusqu'à cette date. Jamais.*

---

qu'elle délèguera aux musiciens eux-mêmes. Cette flexibilité accrue et son inscription législative vont dans le sens d'une adaptation rapide à la demande de services musicaux qu'a entraînée l'industrie touristique. La condition cependant pour les nouveaux entrants est de se former *a posteriori* dans des écoles de musique pour professionnels, condition qui pour la plupart des musiciens que j'ai interrogés n'est jamais respectée.

<sup>278</sup> Vol de marchandises dans son centre de travail et revente au noir, travail de réparation « indépendant » au noir. César en tant que professeur aurait dû donner des cours particuliers.

<sup>279</sup> Je parlerai des formes de cette lutte dans le détail dans la partie suivante.

En effet, jusqu'en 1992, la possession de dollars pouvait mener à une condamnation et une détention. César ne s'est donc jamais risqué à ce type de rémunération. Cependant le salaire de l'entreprise « étant risible », il fallait se débrouiller pour avoir un revenu alternatif venant gonfler les cachets et salaires officiels, d'autant plus que le prix des activités au noir concorde avec la valeur de la monnaie. Certaines représentations « privées » peuvent mener à des cachets allant jusqu'à 400 pesos par musicien, ce qui rend le rôle des entreprises de plus en plus confus. D'une part, elles ne parviennent plus à proposer du travail à leurs affiliés et d'autre part, la rémunération qu'elles proposent est en total dissonance avec les nécessités de base des musiciens.

En 1992, le groupe parvient par l'intermédiaire de l'Institut Cubain d'Amitié entre les Peuples à obtenir un voyage au Venezuela. Dans cette île en crise, les grandes campagnes de représentation de Cuba à l'étranger se tarissent, le « délégationnisme » perd de son ampleur et l'ICAP devient une des seules organisations qui met en place ce type de déplacement envoyant généralement avec la délégation un fonctionnaire pour administrer le voyage.

*Chavez venait de faire son coup d'État et il était en prison. On est allé en face de la maison d'arrêt pour voir ça. Les gens qui nous ont invités étaient de gauche et les personnes qui nous ont pris en charge faisaient partie du mouvement bolivarien. On jouait pas pour les riches mais pour les universitaires, les gens du peuple.*

Leur présence sur le sol vénézuélien, organisée par l'ICAP et les associations bolivariennes, symbolise en effet le rapprochement formel et l'inspiration et le soutien que va représenter l'expérience révolutionnaire cubaine pour le futur président Chavez avant même qu'il ne sorte de prison. Le groupe se produit donc essentiellement « pour le peuple » au sens propre, dans les maisons de quartiers, les maisons de la culture mais aussi au sens figuré en appuyant ou accompagnant les divers groupements de gauche qui commencent à se sédimenter autour du projet chaviste.

Il touche pour la première fois une rémunération en dollars de la part des institutions qui l'accueille. Il faut noter ici qu'en théorie il n'est pas autorisé aux « délégués » de tirer des revenus alternatifs de leur musique, ceux-ci devant se contenter de la *dieta*. Un fonctionnaire cubain est présent pour contrôler le respect des règles. Mais durant ce voyage, le fonctionnaire chargé du groupe a choisi, plutôt que de prohiber ces pratiques, de les autoriser et même d'en trouver pour le groupe et ainsi prendre une part de ces bénéfices. Son engagement fut à cet égard tellement fort qu'il s'appropriera une grande partie de l'argent qui allait être réparti parmi les membres du groupe, sans aucune réaction de ces derniers, étant eux-mêmes placés dans un statut d'illégalité.

A leur retour, César consolide le groupe et y intègre une percussion mineure et des cuivres, l'inscrivant définitivement dans le champ de la « músicaailable », plus populaire et propice à une activité régulière. *Jelengue* connaît dans ces années une réelle popularité nationale, partageant les scènes du pays avec les musiciens les plus prestigieux du pays (entre les *Van Van* ou la *Charanga Habanera*) amenant César à dire que « *dans le rang des septets*<sup>280</sup> *de petits formats, j'étais le roi* ». Les affaires marchent en effet pour le mieux, ils enregistrent un titre avec les *Van Van* et vivent pleinement de leur musique, César compose la musique d'une *novela* cubaine qui connaît alors un franc succès « *Lo que me queda por vivir* », et décroche même le contrat pour composer la musique d'un spot publicitaire pour la marque de rhum Havana Club SA<sup>281</sup> d'une valeur de 1500 dollars.

En 1997, le groupe choisit d'avoir recours aux services d'un représentant<sup>282</sup>. Ce dernier part en Espagne pour des affaires personnelles avec une société mixte cubaine à laquelle il appartient et en profite pour tâter le terrain et chercher des possibilités pour mettre en place une tournée dans ce pays. Après des mois de recherche, ce projet prend forme et devient réalité grâce à un partenariat avec un promoteur espagnol qui lance les démarches administratives lourdes et coûteuses pour « faire sortir » huit personnes du pays. Une fois, ces transferts réglés et officialisés par leur entreprise, le groupe part en 1998 pour huit mois en Espagne où il réalise 113 concerts.

### **Un voyage presque idéal**

*Pour te parler de cette tournée en Espagne, elle s'est super bien passée, mais je suis rentré... seul. Les sept autres musiciens sont restés en Espagne...*

Le problème de la désertion en particulier des artistes a toujours été présent dans l'histoire révolutionnaire<sup>283</sup>. Les restrictions politiques et salariales ont poussés beaucoup

---

<sup>280</sup> Le groupe comprend une guitare, une basse, un tres, une trompette, un bongo, une percussion mineure (maracas ou guiro) et le chanteur, auxquels César y ajoute une tumbadora pour donner plus d'impulsion rythmique.

<sup>281</sup> Le Rhum cubain Havana Club, produit à Cuba est distribué depuis 1993 à l'étranger grâce à une convention entre Cuba et l'entreprise Pernod Ricard, ce qui explique le montant de ce contrat, très important pour l'époque.

<sup>282</sup> Beaucoup de pratiques et d'activités tombent sous l'étiquette de ce que les musiciens appellent le représentant. Ce dernier peut être simplement le fonctionnaire de l'entreprise, tout comme un « ami » vivant à l'étranger qui cherchera pour le groupe des contacts. Il peut être aussi un des musiciens du groupe déclaré en tant que tel dans l'entreprise, ou bien comme c'est le cas ici, un électron libre qui va démarcher dès qu'il en a l'occasion pour un groupe et qui recevra une rémunération *a posteriori*, s'il parvient à lui trouver des dates.

<sup>283</sup> Il a aussi concerné une autre catégorie de travailleurs étant souvent amenés à se produire à l'étranger, les sportifs. C'est par exemple, un an avant l'expérience de César, en 1997 que le plus talentueux et populaire joueur de baseball cubain, Orlando « el Duque » Hernandez, quitte Cuba pour signer un contrat mirifique avec les *Mets* de New York.

d'entre-eux aux frontières, en recherche d'un épanouissement professionnel et d'une liberté d'expression et d'action plus étendues. Ce phénomène prend de l'ampleur avec la crise économique, et le cas du groupe de César n'est en rien singulier.

*Aló, Estocolmo,  
¿cómo está señor violín?  
¿Le sienta bien la sinfónica  
y ser el primer atril?  
Yo sé que a veces pega duro el frío  
que el idioma es un hastío  
que no te deja vivir.  
Yo sé que tú prefieres la charanga  
pero el mundo es una ganga  
y no te da para elegir.  
Aló, Caracas,  
¿cómo está doña Talía?  
¿Cómo le va en la porfía  
de vivir del culebrón?  
Yo sé que es preferible un melodrama  
que ser la primera dama  
de un teatro sin función.  
Yo sé que tu belleza se marchita  
y es mejor en Santa Rita  
que en el Barrio Luyanó.<sup>284</sup>*

*Allo, Stockholm,  
comment ca va Monsieur violon ?  
Tu te sens bien en tant que premier violon  
de cet orchestre symphonique ?  
Je sais que le froid te pique,  
que la langue est un enfer  
et qu'elle te rend dingue.  
Je sais que tu préfères la charanga  
mais le monde est ainsi fait  
et ne te laisse pas le choix.  
Allo, Caracas,  
comment allez-vous Madame Talía ?  
c'est pas trop dur de vivre  
de séries à l'eau de rose ?  
Je sais qu'un mélodrame est préférable  
à être la première dame  
d'un théâtre sans fonction.  
Je sais que ta beauté se fane,  
et c'est peut-être mieux à Santa Rita  
que chez nous à Luyano*

Auparavant, les artistes étaient tout d'abord sélectionnés pour faire partie de la délégation et devaient avoir fait preuve d'une certaine dévotion révolutionnaire ce qui les « lavait » de toute suspicion de désertion. Aucun risque n'était pris, on n'envoyait simplement pas de musiciens s'il existait le moindre doute sur leur retour. De plus, une fois à l'étranger, ces derniers étaient fortement encadrés, comme cela a été aussi vu avec Mateo. Le représentant de l'entreprise qui les accompagnait en plus de veiller aux aspects légaux de la production des artistes, était chargé de prévenir et d'éviter ce type d'évènement en surveillant les allées et venues des musiciens. Il existait toute une série de filtres ce qui, ajouté à la relative prospérité de l'Île, tendait à réguler ces désertions. La tournée de *Jelengue* en Espagne se situe dans un tout autre contexte. Non seulement les musiciens ne sont plus sous la surveillance d'un fonctionnaire cubain, ce dernier pouvant même parfois les guider dans leurs démarches

---

<sup>284</sup> Frank Delgado, *trovador*, ami de César, « Bolero nostálgico para artistas emigrados », « Boléro nostalgique pour artistes émigrés ».



illicites, mais de plus, ils ne sont plus protégés par les appareils du « délégationnisme » comme ce fut le cas par exemple en Pologne. Ils sont au contact direct de la réalité et procèdent fatalement à la comparaison avec la situation de leur propre pays.

*L'erreur était que quand tu organises bien un voyage, que les musiciens sont économiquement bien et tout, il n'y a pas de problèmes. Tu peux avoir la petite amie espagnole que tu veux, à la fin tu rentres au pays. Mais qu'est-ce qui se passe... Le Cubain... A Cuba, il y a beaucoup de musiciens pour très peu de travail, et puis c'est très difficile d'arriver à voyager, avec les papiers qu'il faut faire ici, et là-bas aussi, et parfois plus là-bas qu'ici... Et souvent, je sais de quoi je te parle, les musiciens s'imaginent là-bas, et ils se rendent compte que malheureusement, ils gagnent plus d'argent en tant que serveurs là-bas que comme musiciens ici. Alors ils choisissent de ne pas revenir.*

César explique les raisons de ce fiasco par le contexte économique mais aussi par le manque de valorisation de ces musiciens sur le territoire national.

*Déjà, le musicien cubain n'a pas le rang qu'il mérite dans ce pays. Ils arriveront à lui redonner de la valeur quand le musicien cubain au lieu de toucher 10 pesos en touchera 100, puis 1000. Un Espagnol me l'a dit un jour, je me souviens que tous les musiciens à Cuba venaient en vélo aux concerts, il m'a dit, « vous arrivez en vélo alors que vous devriez arriver en limousine ! »*

C'est tout particulièrement contre cette image de musicien starifié et surpayé que s'est développé la politique culturelle révolutionnaire, l'objectif étant à terme de faire que ces artistes deviennent des travailleurs ordinaires, comme les autres. Mais l'image du musicien anonyme, simple travailleur de la culture et de la révolution, si elle était viable dans une économie stable portée par un message politique considéré comme légitime, est devenue inopérante dans les années 90. Un nombre non négligeable de musiciens, particulièrement exposés au monde de la consommation et au hors Cuba avec le tourisme, profitent de leur position favorable pour chercher une vie à l'extérieur. Des musiciens de *Jelengue*, certains ont eu l'opportunité de poursuivre leur carrière dans la musique<sup>285</sup> alors que d'autres ont dû abandonner la musique et entrer dans l'anonymat.

### **Reconstruction du groupe actuel**

Le retour pour César a été difficile. Après « avoir pleuré un peu », il réorganise un nouveau groupe gardant le même nom. L'entreprise à laquelle il appartient lui a été d'une aide

---

<sup>285</sup> Entre autres, Vladimir Nuñez, percussionniste, a pu par exemple intégrer le groupe de rap Orishas établi à Paris et à Madrid, aujourd'hui connu internationalement, primé à plusieurs reprises aux Latin Grammy Awards.

précieuse<sup>286</sup> en soutenant son projet qui semblait au départ bien précaire. Elle lui permet donc dans un premier temps d'obtenir du matériel à des prix qui, bien que non subventionnés, demeuraient préférentiels. Il utilise l'argent qui lui reste du contrat avec Havana Club pour acquérir un synthétiseur, des enceintes, une console. Dans un second temps, l'entreprise l'aide activement à retrouver de nouveaux musiciens pour intégrer le groupe. Non sans difficultés, il reforme le groupe et parvient à retrouver quelques activités, même si la formation n'a plus, selon lui, sa force d'antan. Il se produit sur des scènes plus modestes. Sans connaître la popularité antérieure au voyage en Espagne, lui et sa formation parviennent au fil de quelques activités illégales et pourboires à vivre de leur musique.

*Après le voyage en Espagne, de bons musiciens sont venus avec moi. Il y avait el Coco, super chanteur qui vit aujourd'hui en Hollande, Ernesto le bassiste qui vit aujourd'hui aux États-Unis....*

En 2003, le groupe voit de nouveau certains de ses musiciens quitter le pays, et César doit recomposer sa formation avec un autre groupe qui connaît le même type de problème. Le groupe Son DC se sépare et trois de ses membres rejoignent *Jelengue* dans l'optique de s'ancrer dans un projet professionnel sérieux et stable. *Jelengue* consolide son identité de *banda bailable* en ne cessant de s'ouvrir aux différents courants musicaux latino-américains, passant par le *merengue*, la *bachata*, restaurant et actualisant les cadres du *son* traditionnel et de la *canción cubana* de type *bolero*. Cette grande diversité, couplée à la qualité et à l'enthousiasme de chacun des membres, leur permet après une évaluation au sein de l'entreprise en présence de membres du conseil artistique de l'Institut de la Musique de passer dans la catalogue d'excellence de leur entreprise, le Centre National de la Musique Ignacio Piñeiro.

*Le catalogue d'excellence de l'entreprise signifie que tu fais partie des groupes les plus côtés de l'entreprise. Ce qu'il y a, c'est que moi je peux faire ce que tous les groupes de l'entreprise font, mais les autres groupes de l'entreprise ne peuvent pas faire ce que je fais moi, allant du traditionnel à la musique actuelle. Moi je fais de tout. Il y a le catalogue normal, et celui d'exception avec l'Orquesta Aragón, el Septeto National et nous on est parmi eux.*

Sa formation peut aujourd'hui s'adapter à tous les styles et en conséquence à toutes les conditions particulières de chaque activité. Elle est flexible, adaptable ce qui en fait une formation précieuse pour l'entreprise qui peut la mobiliser en toute sécurité et confiance. Ceci est aussi visible dans les parcours d'autres musiciens, la flexibilité du répertoire est devenue

---

<sup>286</sup> Les regards positifs des musiciens sur leur entreprise sont rarement positifs, il est donc important de le signaler.

une qualité prépondérante pour vivre de la musique. Ceux qui se cantonnent à un seul style verront leurs marges de manœuvre et leur rayonnement se restreindre considérablement.

Le classement d'excellence, en plus de leur apporter une grande fierté et une forme de reconnaissance et de légitimité<sup>287</sup>, leur ouvre aussi des portes en termes de « bonnes activités », c'est-à-dire des concerts dans des lieux fréquentés par les touristes (comme au Habana Libre, ou à l'Hôtel Blau Palmares). Enfin, il leur permet d'enregistrer officiellement un disque grâce à une convention entre la maison de disques cubaine Colibrí et sa propre entreprise de promotion; mais aussi officieusement grâce aux producteurs artistiques de Colibrí, d'anciens compagnons de route de la *nueva trova* au sein du groupe amateur « Mayohuacán » qui n'ont pas hésité longtemps avant de choisir *Jelengue* pour produire ce disque qui était une commande de l'ICM. Bien que n'ayant toujours pas reçu de droits d'auteur ni de rémunérations pour cette production, ils possèdent à présent un travail de qualité que César peut reproduire et vendre dans des lieux touristiques. De plus, il constitue une maquette de luxe à présenter quand « apparaissent » des projets de concerts nationaux ou de départ à l'étranger.

César a vécu durant sa carrière des étapes difficiles qu'il a toujours su surmonter, bien sûr en raison de son talent et de sa volonté, mais aussi de sa connaissance du fonctionnement de milieu de la musique et de sa société. S'il évolue « à la pression » en étant peu capable de formuler des projets à long terme, il vit cependant à peu près correctement. Passé avec succès du monde de l'amateurisme qu'il a utilisé comme un tremplin au professionnalisme, il trouve sa position confortable grâce à sa parfaite maîtrise et compréhension des mécanismes de la musique et de ce qu'il appelle lui aussi, le CapiSol. Sans pouvoir le mettre en œuvre encore, César pense dans un futur lointain pouvoir faire un disque seul, plus acoustique et inspiré de la *trova* et de la *nueva trova*, ses premières amours.

Comme le montrent les actualisations et les reconversions artistiques élaborées par Mateo et César, l'évolution de la société cubaine vers ce qu'ils appellent le CapiSol n'a pas été sans conséquences sur le marché du travail musical. Il apparaît cependant que la période spéciale va au delà de simples actualisations et entraîne des conversions plus brutes dans les trajectoires professionnelles des individus. Je vais donc aborder le parcours parfois chaotique

---

<sup>287</sup> Que César ne manque pas de noter et d'appuyer à chaque fois qu'il parle de sa formation.

de trois musiciens qui n'avaient au départ qu'un rapport lointain à cette pratique professionnelle et qui n'avaient de plus aucune formation théorique.

Leur trajectoire, leurs déviations illustrent le choc qu'a représenté la période spéciale, mais aussi les nombreux errements de la société cubaine à partir des années 90 comme le racisme, la stigmatisation des provinciaux, l'omniprésence des besoins de survie. En voyant comment ils se sont construits une vie et une identité de musicien, en abordant les modalités de leur reconversion, il sera possible d'appréhender la période spéciale sous le prisme générationnel. Je montrerai en continuité en quoi cet évènement socio-historique, par les redéfinitions et changements qu'il implique, fait émerger une « *generación CapiSol* » marquée entre autres par un brouillage des perspectives d'évolution professionnelle auparavant garanties par l'organisation socialiste du travail.

### 4.3. David : « chercher une vie » à La Havane

David est un guitariste, harmoniste, qui interprète les classiques des musiques traditionnelles cubaines, tout particulièrement la *trova tradicional* et les ballades romantiques caractéristiques de cette époque. Il est aussi capable d'adapter son répertoire dans un champ plus moderne en s'inspirant du *filin'*, courant musical influencé entre autres par la musique *soul* nord-américaine, et il adapte aussi certains succès des années 90<sup>288</sup>. Il est enfin un fin interprète de la *nueva trova* étant capable de jouer un grand nombre de chansons de Silvio Rodríguez et Pablo Milanés pour ne citer que les plus connus.

De toute petite taille et noir de peau, on lui donne de nombreux surnoms mettant en avant son talent pour l'interprétation et sa voix forte et intense, « *el pequeño gigante* » (le petit géant), ou plus simplement et dans une sphère plus privée, « *el negrito* »<sup>289</sup> (le petit noir).

David est aujourd'hui affilié à une entreprise d'État de promotion artistique mais en tant que membre d'un groupe, ce qui rend sa pratique soliste parfois problématique. Il arrive à vivre de sa musique, à trouver du travail grâce à persévérance et son inventivité, tant au

---

<sup>288</sup> Du cubano-américain Francisco Céspedes jusqu'à l'espagnol Alejandro Sanz.

<sup>289</sup> On caractérise souvent à Cuba les gens selon leurs traits physiques. Bien qu'issue d'une classification coloniale, cette appellation n'a pas de nos jours une connotation directement péjorative. Une personne ayant les yeux légèrement bridés sera immédiatement surnommée *chino*, un mulâtre *mulato*, etc. Dans le cas de *negrito*, le suffixe « *ito* » (petit) connote positivement l'adjectif à la différence du suffixe « *on* » qui formant *negrón* mène à un regard péjoratif et raciste, appuyant sur la supposée vulgarité et la grossièreté de l'individu affublé de cet adjectif.

niveau artistique (interpréter ne le dispense pas de créativité) qu'à un niveau très concret en s'aménageant progressivement des moyens de se faire connaître et de se vendre.

#### 4.3.1. Une vocation artistique frustrée

Il est né en 1968 dans la province de Camagüey, dans la ville de Florida où il a suivi ses études primaires et secondaires. Il a deux sœurs, son père est ingénieur électricien, et sa mère stomatologue. Cette dernière s'est suicidée quand il était très jeune.

Très tôt, il commence à chanter dans de nombreuses activités organisées par son école ou sa municipalité, participe à des concours de chant et obtient même des prix. Il fréquente les Maisons de la culture (*Casas de la cultura*). Ces institutions, ancrages populaires de la politique culturelle à Cuba censée rendre la culture accessible aux travailleurs pendant leur temps libre, laisseront une trace dans la façon qu'a David de « faire le métier ». <sup>290</sup>

Tout d'abord intéressé par la batterie, son grand-père lui offre à ses treize ans une guitare. Son apprentissage lui fut d'abord coûteux puisqu'il est gaucher. En effet, certains musiciens choisissent de poser les cordes à l'envers pour se retrouver tout comme les droitiers avec leur main forte sur la caisse battant le rythme. David a opté pour jouer avec une guitare de droitier et se retrouve ainsi avec sa main faible grattant les cordes et assumant le rythme. Ce choix s'explique par la plus grande facilité de circulation de l'instrument. En effet, le prêt entre musiciens, le temps d'une chanson ou d'un concert est en effet très courant.

Il suit des études au collège et au lycée où il prend en charge la direction culturelle des jeunes de l'établissement. Il est chargé de coordonner les activités artistiques, tout en jouant et chantant de temps à autre sans toutefois connaître une grande reconnaissance. Sans développer de projets professionnels solides, il commence à penser à une carrière universitaire en rapport avec l'art. Cependant, David, n'ayant pas intégré dès son plus jeune âge le circuit d'enseignement artistique traditionnel (Ecoles vocationnelles, ENA, ISA), il tente de se diriger vers l'enseignement.

Mais à sa sortie du lycée <sup>291</sup> et à l'obtention de son *bachillerato*, il ne parvient pas à obtenir l'entrée à l'université en éducation artistique en raison du numerus clausus et se replie sur une formation technique en électricité. Son inscription assurée, à l'âge de 18 ans, il doit accomplir comme tous les jeunes hommes cubains le service militaire d'une durée de deux

---

<sup>290</sup> Je me réfère de nouveau ici, avec cette expression, à Marc Perrenoud (2007).

<sup>291</sup> Plus précisément ce que l'on appelle le PRE, *preuniversitario*, qui permet ensuite de postuler pour une formation (carrera) universitaire.

ans, dans son cas réduite à un an en raison de son inscription à l'université<sup>292</sup>. Après six mois de formation militaire à Santiago dans l'est de Cuba, il part pour l'Angola en 1986, comme spécialiste en réparation d'armements. Il y passe six mois de routine militaire dans un contexte où les affrontements sont moins intenses que les années précédentes et où l'ennui et l'attente constituent les activités principales. Sa présence en Angola sera marquée par un éloignement absolu de l'activité musicale, il ne joue pas et n'a pas de contact avec la musique cubaine, les dernières brigades artistiques parties soutenir les troupes étant revenues au pays en 1985.

#### 4.3.2. Un travailleur culturel

A son retour, il commence à l'université de Camagüey sa carrière de technicien spécialisée en électricité qu'il met de côté au bout d'un an pour essayer de se perfectionner techniquement à la guitare et au chant. Apprenant que les *Casas de la cultura* cherchent à recruter des éducateurs artistiques, il se présente au recrutement, passe les auditions et parvient à devenir instructeur d'art à partir de 1988, à la *Casa de la cultura* « Luis Casas Romero » où il a lui-même été sensibilisé à l'art et à la pratique de la guitare.

Il exerce par la suite cette activité qui consiste à créer et encadrer des projets musicaux locaux, dans les maisons de la culture, institutions dont le but est de rendre visible et accessible la culture à la population, particulièrement au niveau local. Il reçoit en parallèle une formation *emergente*, d'urgence, à l'harmonie et à l'appréciation musicale. Il devient *vanguardia*<sup>293</sup> au niveau provincial pour son travail pour la communauté. Il est aussi secrétaire du syndicat de la Jeunesse Communiste, aspect étonnant au regard de son discours très distant et à de nombreux égards critique à l'égard de la structure politique<sup>294</sup>.

Tout en étant *instructor de arte*, il continue au tout début des années 90 à jouer avec des collègues exerçant le même métier. Ces derniers forment un groupe qu'ils nomment *Yambao* dans lequel David assume surtout la guitare d'accompagnement. Ils se produisent en amateurs sur de nombreuses scènes régionales, mais aussi plus simplement au sein des entreprises, dans les animations culturelles, etc.

David n'a pas été très proluxe à ce sujet, mais il semble qu'il ne recevait pas de rémunération pour ses petits concerts sinon des boissons ou de la nourriture. Ils parviennent

---

<sup>292</sup> Et ce grâce à « l'ordre 18 », permettant aux bacheliers ayant choisi une carrière universitaire de ne pas voir leur parcours de vie trop sérieusement amputé par l'exercice militaire.

<sup>293</sup> « Avant-garde ». La *vanguardia* est une reconnaissance accordée aux travailleurs qui se sont distingués par la rigueur, le sérieux et « l'application révolutionnaire » de leur activité.

<sup>294</sup> J'aborderai son rapport particulier à l'activité politique dans la partie suivante. On observera son utilisation pour le moins pragmatique et instrumentale de ce type d'activité.

ainsi à se constituer un répertoire assez acceptable et varié, à avoir assez d'activité publique pour commencer à se projeter dans le futur en tant que musiciens à plein temps et développer l'idée de vivre de la musique.

Dès 1991, la survie et la subsistance viennent à occuper une place prépondérante dans le quotidien de la population et David commence à considérer la musique comme une voie de sortie de la précarité.

*Je me suis focalisé sur mon perfectionnement à la guitare mais aussi un peu au piano dans le but de... de survivre. C'est-à-dire que cette étape a été une préparation pour le futur.*

Une fois cette préparation jugée satisfaisante, chacun des membres du groupe met entre parenthèses son métier d'instructeur d'art. En 1993, ils décident de partir pour Varadero et tenter leur chance.

*J'ai été peu de temps instructeur d'art, on a décidé de partir à Varadero pour présenter notre projet avec l'intention de... Parce que c'était devenu difficile. On est allé chercher... Une vie quoi! Comme personne n'est prophète dans son pays, on part pour Varadero.*

#### 4.3.3. Faire sa place dans la période spéciale : de Varadero à La Havane

Il est important, pour comprendre le choix de David et de ses partenaires, de voir ce que représente Varadero dans l'expérience et l'imaginaire cubain. Varadero, située au nord de l'Île, à 140 km de la Havane est une péninsule bordée de 20 km de plage de sable blanc. Accaparé dans les années 30 par la bourgeoisie et la classe dirigeante, elle est devenue après l'avènement de la révolution cubaine le symbole de l'égalitarisme révolutionnaire et de l'accession aux loisirs pour tous. Beaucoup de Cubains après avoir économisé pendant leur année de travail y passaient dans les années 80 leurs vacances, vivant dans de petites maisons qu'ils avaient louées ou reçues en stimulation dans leur entreprise<sup>295</sup>.

Frank Delgado, dans *Viaje a Varadero* chante l'importance de Varadero dans le vécu cubain des années « révolutionnaires ».

---

<sup>295</sup>La stimulation (*estimulos*) était, comme dans tous les pays socialistes, une pratique très répandue pour récompenser les travailleurs pour leur labeur et leur dévouement à la cause révolutionnaire. À Cuba, l'*estimulo* qui disparaît petit à petit depuis 2005, prenait la forme de rémunération directe, de don de nourriture mais aussi de prêt d'une maison près de la mer durant quelques jours, généralement accompagné de nourriture et de boissons. Ceci faisait de Varadero un haut lieu de villégiature populaire dans les années 70 et 80. Aujourd'hui, les rares *estimulos* de ce type qui existent encore se feront plutôt vers Guanabo, proche de La Havane et nettement moins « paradisiaque ».

*Lo que era pasar un año  
acumulando botellas.  
Lo que era guardar cada vuelto,  
lo que era privarse de las cosas bellas.  
Allá amigo Maximiliano,  
no seremos menos que los más dotados,  
Iremos al mismo lugar  
que los de Miramar y de Nuevo Vedado.<sup>296</sup>*

*Il fallait passer une année  
à faire nos petites économies.  
Garder chaque piécette,  
se priver des belles choses.  
Là-bas Maximiliano,  
nous ne vaudrons pas moins que les nantis.  
Nous irons dans les mêmes endroits  
que ceux de Miramar ou de Nuevo Vedado.*

Dès le début des années 90, alors que le tourisme devient une priorité nationale, Varadero fait l'objet d'un profond réaménagement, l'objectif étant de le convertir en un des points centraux de l'Île pour la réception du tourisme de masse international. En l'espace de quelques années, pour sauver les acquis de la révolution d'égalité et de justice sociale, en utilisant les revenus générés par le tourisme, Varadero devient un territoire ségrégué, de moins en moins accessible aux Cubains. Des parties entières de la péninsule deviennent exclusivement réservées aux étrangers qui dépensent leurs devises dans des boutiques installées exclusivement pour eux. Les Cubains, ayant un accès plus que limité à la devise, voient Varadero devenir progressivement un territoire qui leur est étranger, voire prohibé<sup>297</sup>.

*Cuando a Varadero llegué,  
había una frontera con gendarmería,  
garita y pasaporte.  
Yo la última vez  
que anduve por estas tierras,  
esto todavía era Cuba, mi consorte.  
Pero aquí todo está en inglés  
y no hay nadie conocido.  
Me siento como Santa Bárbara  
en casa de un militante del Partido.  
Allá amigo Maximiliano,  
después de una hora me fui con tristeza.  
Tenía la guayabera rota  
y fosilizado un sueño en la cabeza.  
No sé cuando  
la península se nos fue de las manos,*

*Quand je suis arrivé à Varadero,  
il y avait une frontière avec la gendarmerie,  
guérites et passeports.  
Moi la dernière fois  
que j'étais sur cette terre,  
on était encore à Cuba, mon pote.  
Mais ici tout est en anglais  
et je n'y connais personne.  
Je me sens comme Sainte Barbe  
chez un militant du Parti.  
Là-bas Maximiliano,  
au bout d'une heure je suis parti dépité.  
J'avais ma Guayabera<sup>299</sup> trouée  
et un rêve fossilisé dans la tête.  
Je ne sais pas à quel moment  
nous avons perdu la péninsule.*

<sup>296</sup> Nuevo Vedado et Miramar sont des quartiers résidentiels de La Havane où vivent les classes les plus aisées de la société cubaine, de la haute administration, du tourisme et de la diplomatie.

<sup>297</sup> Mateo, l'ancien, qui en faisait son lieu de villégiature estival, n'y retourne plus aujourd'hui, se repliant vers les plages environnantes de La Havane comme Guanabo.



*No sé cuando lo decidieron  
y yo no me acuerdo  
si me preguntaron.<sup>298</sup>*

*Je ne sais pas quand ils l'ont décidé  
et ne me souviens plus  
si ils ont demandé mon avis.*

En l'espace de quelques années, Varadero change considérablement passant de symbole de démocratisation et d'égalisation des conditions à l'emblème des inégalités et de la dépossession introduite par le tourisme de masse, une vitrine du double rythme et du décalage entre autochtones et visiteurs, qui engendre de forts sentiments de nostalgie et de frustration. Pedro Luis Ferrer, musicien cubain, dira dans l'une de ses chansons, « 100% cubano » qui lui a d'ailleurs valu une période de marginalisation :

*Como que mi Cuba es,  
ciento por ciento cubana, [...]  
Luego me iré a Varadero  
y separaré una casa,  
con este dinero mío,  
que me lo gané en la Zafra.*

*Comme Cuba est,  
100% cubaine [...]  
J'irai à Varadero  
et je louerai une maison,  
avec cet argent qui est le mien,  
que je me suis gagné à la Zafra.*

Varadero est aujourd'hui le plus grand centre touristique de l'Île avec la Havane, les infrastructures touristiques y sont pleinement développées et la possession de devises est devenue une nécessité impérieuse pour y demeurer.

C'est en 1993, au début de cette période de restructuration, que David et son groupe décident de se rendre à la Havane.

*On est allé à Varadero parce qu'à cette époque, c'était la folie... commençait le boom du tourisme, les projets étaient plus nombreux, il y avait plus de possibilités d'avoir du travail là-bas. [...] C'était pendant la période spéciale, c'était le commencement du tourisme, de l'investissement étranger à Cuba.*

Cette expérience de David symbolise bien la dynamique d'approche du tourisme et de l'étranger comme seule voie de sortie de la nécessité, la seule manière de s'octroyer des sphères de relatif bien-être, face à l'incapacité de l'État de subvenir aux besoins de sa population. Le tourisme est une priorité nationale aussi bien pour le pouvoir que pour la population (en l'occurrence les musiciens), car il constitue un appel d'air, une opportunité

---

<sup>299</sup> La *guayabera* est une chemise traditionnelle cubaine.

<sup>298</sup> Frank Delgado, « Viaje a Varadero ».

possible de travail d'autant plus intéressante qu'elle se situe au contact d'une population détenant de la monnaie forte.

Arrivés à Varadero, David et son groupe ont donc tenté de « s'ouvrir des portes » et de trouver des activités rémunératrices. Seulement, il semble qu'ils ne furent pas les seuls à avoir eu cette aspiration et cette tentative demeura infructueuse.

*On nous a auditionnés là-bas et tout a été... pourri... Parce qu'on est parti à l'aventure, on est parti un jour de Florida, « allez, on va à Varadero » ; et le projet n'a pas marché, on n'a pas réussi à trouver des contacts. Après, imagine-toi, dans ces temps-là... On a vu des gens, on a parlé... [...] Mais finalement on n'a pas réussi et on a dû rentrer à Florida.*

Après ce premier essai, il persévère mais cette fois-ci en duo et après une courte préparation pour mettre en place un répertoire, ils repartent sur la presqu'île cherchant des contacts, se présentant de manière spontanée dans les hôtels, les restaurants, proposant leurs services. De nouveau, cette expérience ne mène pas à des contacts concrets et ils décident de rentrer dans leur ville d'origine. David avoue lui-même à demi-mot le caractère candide de cette tentative où, sans aucune relation permettant de les introduire dans l'univers ultra concurrentiel de la musique dans la ville touristique de Varadero, il était impossible de se faire une place. De cet échec, David tirera une préoccupation constante, presque obsessionnelle en matière de constitution, élargissement et maintien d'un réseau de relations susceptibles de lui être utiles.

En 1994, David revient dans sa province d'origine. S'étant séparé de ses anciens partenaires et sans emploi, il se présente seul à une audition de l'association de l'*Orquesta Charanga*. Il parvient à intégrer cette structure qui lui donne la possibilité de se produire légalement dans divers centres récréatifs et restaurants de la région en tant que guitariste accompagnateur, activités qui lui permettent au moins de vivre. Cependant, les cachets qu'il touche pour ses activités sont loin d'être suffisants pour vivre.

#### 4.3.4. Un destin à La Havane

*J'ai décidé de venir à La Havane parce que la situation était très tendue, il y avait peu de travail, ou plutôt il n'y avait pas euh... Ce rêve que chacun peut avoir de parvenir à trouver son chemin, à faire ce qu'il désire... Alors je viens ici à La Havane.*

Si la période révolutionnaire s'est caractérisée par une tentative de contrôle et de maîtrise des mouvements de populations en direction de la capitale cubaine, la période spéciale a contribué à creuser de nouveau le déséquilibre entre les provinces et la capitale. En raison des

pénuries de matériel dans le domaine agricole, et de l'arrêt de l'investissement de l'État dans les questions d'équilibrage territorial, La Havane voit dès le début des années 90 son solde migratoire exploser passant de 11746 de moyenne annuelle entre 1981 et 1990 à 22852 entre 1994 et 1996<sup>300</sup>. Les chiffres pour la période de 1994 à 1996 sont d'autant plus importants que l'année 1994 a été marquée par une des plus fortes vagues migratoires en direction des États-Unis, avec la crise des *Balseros* où en août 1994 près de 35000 personnes quittèrent le territoire cubain dans des embarcations de fortune.

Les rumeurs durant ces années vont bon train concernant les possibilités que peut offrir la plus grande ville de la Caraïbe. Tout d'abord, la capitale est, avec Varadero, la première à développer des infrastructures touristiques. Le parcours de David en témoigne, le tourisme a été très vite identifié comme un secteur potentiellement créateur d'emplois, et ce bien au-delà du domaine culturel. Il facilitait l'accès à la devise au travers des apports des touristes mais aussi par la grande proportion d'entreprises mixtes, maniant donc le dollar, que l'activité touristique comportait. De plus, on dit<sup>301</sup> que la *libreta*, le livret de rationnement est mieux approvisionnée dans la capitale que dans le reste du pays.

David fait partie de cette cohorte d'individus se rendant à La Havane dans le but de se construire une nouvelle vie. Il mise sur de présumées opportunités de développement personnel et professionnel jugées supérieures dans la capitale qu'en province. Tout comme Isael, jeune *trovador* cubain dont je parlerai plus loin, à son arrivée dans la capitale, David a dû faire face aux nombreux préjugés des *Capitalinos* à l'égard de ces migrants intérieurs. Considérés comme des parasites, parfois des fainéants venant se nourrir du dynamisme de la capitale et épuisant ses ressources, ces derniers sont affublés du qualificatif *palestino*<sup>302</sup>.

L'origine de ce terme un peu trouble peut venir de cette terre promise que serait le territoire havanais comptant parmi sa population d'élus toute une partie profane et étrangère à son mode de vie et ses coutumes. Les Havanais décrivent souvent les « *orientales* » (orientaux) comme « bruyants », « provoquant continuellement des scandales ». On peut aussi

---

<sup>300</sup> Pour plus d'information sur les migrations internes à Cuba, voir l'article d'où sont issus ces chiffres : Gonzalez Rego (2007).

<sup>301</sup> Je ne dispose pas de chiffres comparatifs entre les provinces et La Havane. En théorie, les répartitions de la *libreta* doivent être les mêmes sur tout le territoire national, mais les propos recueillis lors de mes déplacements de terrain suggèrent que La Havane serait le seul territoire où est fournie l'intégralité de ce qui revient normalement aux Cubains chaque mois, la *quota*. J'ai continué à entendre de tels propos jusqu'à mon dernier séjour dans la capitale, en février 2010.

<sup>302</sup> Palestiniens. J'ai entendu ce qualificatif tout au long de mes séjours à Cuba. J'ai évolué, de par mes relations créées à partir des musiciens dans ce que l'on peut qualifier de milieux populaires, au contact d'individus ayant généralement un faible niveau d'étude, travaillant comme main-d'œuvre souvent non qualifiée. Beaucoup de conversations informelles m'ont grandement familiarisé avec l'utilisation de ce terme qui tend à disparaître dans les familles aux capitaux économiques et culturels plus élevés.

chercher l'origine de ce terme dans le début des années 90 où les « Orientaux », arrivant dans une Havane déjà fortement peuplée, durent s'établir en périphérie de la ville dans ce que la population et les autorités appellent encore aujourd'hui des campements (*campamentos*), constitués d'habitations construites spontanément avec du matériel de récupération, pouvant faire penser à des camps de réfugiés.

David, bien qu'ayant du travail en province, aspire non seulement à vivre de sa musique, mais aussi à se développer en tant que musicien, se faire connaître et accéder à une forme de notoriété. Cet aspect dépend en partie de sa présence dans la capitale, siège de toutes les radios nationales, des principales organisations artistiques<sup>303</sup>, possédant de nombreux studios d'enregistrement, et surtout un public amené à s'accroître avec le tourisme. David se résout donc à « s'ouvrir des chemins » dans la capitale voyant que la situation dans sa province d'origine ne lui permettra pas de réaliser, comme il le dit, ses rêves.

L'expression *s'ouvrir des chemins* ou *s'ouvrir des portes* est très répandue à Cuba et tout particulièrement chez les musiciens, plus encore chez les plus jeunes dont fait partie David. Elle se réfère à Elegua, divinité du panthéon Yoruba, très populaire à Cuba mais aussi au Brésil (Candomblé) et dans la Caraïbe hispanique (Puerto Rico, Colombie, Vénézuéla). Elegua est la personnification du destin, mais aussi de la chance. David, bien que peu croyant, utilise cette expression de « *buscar caminos* » qu'il associe dans son vocabulaire avec la chance, précisant que « *la chance ne tombe pas du ciel, mais qu'il faut aller la chercher* ». Ce vocabulaire, aussi profane qu'en soit son utilisation, est directement en lien avec une certaine libéralisation des cultes religieux dans l'Île et tout particulièrement la *santería*. En effet, la période spéciale, si elle a plongé le quotidien de la population dans la pénurie et l'urgence, a aussi permis de mettre à jour l'existence de plusieurs chemins imaginaires, de plusieurs ordres des possibles, et de fait, a rendu possible l'extension des marges de manœuvre des individus. Ainsi, ces derniers perdent d'un côté, la sécurité d'un chemin balisé par le mode d'organisation révolutionnaire mais découvrent, d'un autre, la possibilité de faire face à un éventail de choix qui leur sont propres. Pour reprendre une expression d'Howard Becker, « il aurait pu en être autrement »<sup>304</sup> pour David si la période spéciale n'avait pas entraîné le passage d'une société unidimensionnelle<sup>305</sup> à une société qui, dans les brèches

---

<sup>303</sup> Par exemple l'UNEAC, Union Nationale des Artistes et Ecrivains Cubains, institution dans laquelle David, je l'aborderai, se fera une petite place.

<sup>304</sup> C'est selon lui une question (pourquoi ce n'est pas autrement ?) que doit se poser le sociologue quand il construit son questionnaire sociologique.

<sup>305</sup> J'emprunte à Marcuse (1964) ce terme d'unidimensionnalité dans la mesure où il est question de l'imposition, dans un contexte capitaliste ou bureaucratique d'État, d'une seule et même ligne de conformité.

qu'elle semble ouvrir par défaut, donne à Eleggua la possibilité de proposer ses chemins, de chercher et construire soi-même sa propre chance.

*J'y suis d'abord allé en visite durant une semaine et je suis entré en contact avec plusieurs amis à moi, particulièrement un pour qui les choses allaient bien, qui avait voyagé avec un quintet de Camagüey. Je suis allé les voir, on a joué ensemble chez lui et c'est eux qui m'ont poussé en me disant de venir ici, pour essayer de m'ouvrir des chemins. Alors j'ai fait mes gestions en une semaine à peu près, je suis retourné à Camagüey et deux jours plus tard, je reviens à La Havane.*

David parle ici de la semaine de préparation pour son départ à la Havane. De cette semaine, si importante pour David, mais si courte dans un travail de thèse ayant pour objectif de saisir des changements s'étendant sur deux décennies, il est possible toutefois de tirer un enseignement utile dans la compréhension de l'expérience des musiciens ordinaires et plus généralement du vécu dans la Cuba révolutionnaire.

En effet, David dit ici qu'il a utilisé cette semaine à La Havane pour procéder à des « gestions » (*gestiones*). Le mot est ici important de par de sa polysémie et par son ambivalence. Il m'a toujours été difficile d'en proposer une traduction directe et en même temps juste, retranscrivant la complexité des actions en jeu dans cette *gestión*. On peut parler de « gestion » à Cuba dans le sens de « traitement administratif ». *Gestión de papeles* est une expression très présente dans le vocabulaire populaire, compte tenu du haut degré de développement bureaucratique cubain. Il faut *gerer* pour ne pas se faire dépasser. Les musiciens doivent faire face à d'importantes « *gestiones* » quand il s'agit de constituer leur dossier d'immigration dans la perspective d'un déplacement à l'étranger. Il s'agit d'obtenir les autorisations de leurs entreprises, des institutions qui les accueillent à l'extérieur, etc. On peut le traduire ici directement par « démarche administrative ».

Dans le cas de David, la signification est autre. Lorsqu'il a quitté la province pour la capitale en 1994, il n'a pas dû faire face à des difficultés administratives. Il en connaîtra quelques années plus tard, lorsque le décret 217 d'avril 1997 entre en vigueur<sup>306</sup>. Celui-ci vise à réguler les déplacements des populations originaires des provinces vers La Havane en demandant aux « candidats à la capitale » d'avoir une résidence aux normes sanitaires<sup>307</sup> et

---

<sup>306</sup> *Regulaciones Migratorias Internas para la Ciudad de La Habana y sus contravenciones*. (Régulations migratoires internes pour la ville de La Havane et contraventions) en ligne <http://www.gacetaoficial.cu/html/iregulacionesmigratorias.html>

<sup>307</sup> Cette question des normes sanitaires, si elle semble claire sur le papier (salubrité et normes électriques, régularité des installations d'eau, surface habitable par habitants délimitée), devient trouble au regard des habitations dans lesquelles j'ai généralement évolué lors de mon terrain havanais (absence d'eau courante dans les bâtiments, fils électriques « parasites » et dangereux pompant illégalement sur les câbles de la rue, humidité, infiltration menaçant la stabilité de la construction, surpopulation...).

s'être préalablement déclaré et demandé l'aval des autorités chargées du logement au niveau provincial.

Il est clair que David entend simplement « tâter le terrain » de façon à partir de manière moins précipitée que lors de son départ à Varadero. Il veut donc entrer en contact avec des personnes rencontrées lors de ses activités à Camaguey et voir dans quelle mesure ces dernières pourront l'aider. Il se rend en parallèle chez sa tante qui vit dans la périphérie de la ville dans le quartier d'Alamar et règle les problèmes d'hébergement. Pour ne pas arriver dans la capitale les poches vides, il décide de vendre des équipements de musique dont il a fait l'acquisition en Angola<sup>308</sup>.

On voit donc que l'appellation de *gestión* recouvre une constellation de pratiques de nature parfois très différentes. Son sens caractérise le parler quotidien dans l'Île : l'inscription de l'énonciation dans le registre du non-dit ou de l'euphémisme. Dans ce cas précis, David sait bien qu'il part de nouveau comme il le dit « à l'aventure », de zéro. Son utilisation récurrente de *gestión* vient ici donner une stabilité, un caractère officiel à sa démarche qui, bien qu'elle soit préparée, demeure incertaine. Il reconstruit donc *a posteriori* son parcours et son identification en tant que musicien, efface l'incertitude dans laquelle il se trouvait. C'est en réaction à l'incertitude qu'il lisse, par l'euphémisme, sa trajectoire de reconversion, et je l'aborderai, ses pratiques actuelles.

Les gestions de David mettent fortement en jeu durant cette semaine de préparation l'évaluation des possibilités d'étoffer son réseau de relation. En effet, il sait que pour pouvoir se produire légalement, il faut parvenir à se faire connaître des institutions de la culture pour à terme obtenir un aval professionnel d'une entreprise de promotion musicale, et pour ce faire, il faut y être présenté et introduit. L'échec de son passage par Varadero est en effet imputable au faible réseau de connaissances dont il disposait dans cette ville. Il sait à présent que se présenter spontanément dans une entreprise, comme ils l'ont tenté sans succès dans la péninsule en allant à ARTEX<sup>309</sup>, ne portera probablement pas ses fruits. Il faut donc pour s'approcher de ces institutions, passer par ceux qui en sont déjà membres.

---

<sup>308</sup> Tous les musiciens passés par l'Angola et avec qui je me suis entretenu ont profité de ce déplacement pour faire l'acquisition de matériel électroménager, d'instruments de musique, de vêtements achetés ou parfois troqués, qu'ils ramenaient discrètement à Cuba pour leur usage personnel ou pour les vendre et se constituer un petit pécule.

<sup>309</sup> ARTEX est une société de capitaux mixtes, particulièrement investie dans la promotion et la commercialisation de la musique pour les étrangers sur le territoire cubain et à l'extérieur du pays. David a donc visé un peu trop haut pour ses débuts dans la musique.

Dès son arrivée, David passe ses journées dans le centre de La Havane avec son instrument dans le but de connaître et de se faire connaître par ses pairs dans la capitale. Il fait la rencontre d'Octavio Sánchez que ses relations de Camaguey lui ont présenté.

*Je suis resté en contact avec eux<sup>310</sup>, ils m'ont fait connaître beaucoup de gens, des musiciens et parmi tous ces gens, j'ai connu Octavio Sánchez que est un des plus grands musiciens à Cuba. Je suis allé le voir chez lui parce qu'ils le voyaient souvent car Octavio leur faisait des arrangements, il leur disait « vous devez jouer cette chanson et celle-ci... » Voilà, ils me l'ont présenté et il a adoré ce que je chantais, il a aimé. À partir de là, j'allais chez lui tous les jours.*

Octavio Sánchez, né en 1922, était âgé de 72 ans lorsqu'il a fait la connaissance de David. Personnalité importante, il a contribué à réhabiliter le *son* traditionnel, le *bolero* et le *fillin'* sur la scène cubaine. En tant que gloire de la culture, il s'est aussi dédié à la formation ou plutôt au conseil des jeunes générations de musiciens. C'est en partie grâce à lui que l'un des artistes les plus connus de la musique cubaine, Pablo Milanés, a pu revisiter les influences traditionnelles et les remettre à jour. Sánchez dans ses vieilles années est donc une sorte de mentor et de guide, qui offre ses conseils et sa sagesse aux jeunes musiciens. David passe de nombreuses heures en sa compagnie, recevant conseils et enseignements pratiques concernant les harmonies à la guitare et les formes d'accompagnement, mais aussi sur la constitution d'un répertoire solide et viable. Leurs relations ont aidé David à se forger un habitus de musicien populaire.

Il se trouvait ainsi dans une position d'apprenti face au maître qui lui transmettait naturellement ses savoirs, lui prodiguait des conseils, dans une relation avant tout basée sur la spontanéité et la réciprocité. D'un côté, c'était le plaisir de laisser une trace de son œuvre et son savoir faire aux nouvelles générations de musiciens, de l'autre, l'honneur de se trouver face à une sommité lui accordant son temps et donc son crédit, lui permettant de se reconnaître en tant que musicien « qui en vaut la peine ». Cette relation fait à de nombreux égards penser à une forme de compagnonnage où maître et apprenti se retrouvent dans l'atelier autour de la transmission des manières de faire et d'être partie prenante de la « corporation musicienne » dans la capitale.

La maison d'Octavio Sánchez étant très fréquentée par des musiciens qui allaient prendre de ses nouvelles et au passage recevoir quelques conseils, David les rencontre et les fréquente,

---

<sup>310</sup> Le *quintet* de Camaguey qu'il présente comme ses amis.

faisant ainsi l'expérience de l'entre-soi musical havanais.<sup>311</sup> Il y reçoit aussi des conseils pratiques à l'usage du nouvel arrivant en terre havanaise, notamment celui de la nécessité impérieuse de connaître et se faire reconnaître par ses pairs, lui préconisant d'arpenter la ville et ses lieux de rassemblement de joueurs, comme le Malecón de La Havane<sup>312</sup>.

C'est en partant du Malecón que David a pu commencer à se situer dans le monde des musiciens de la ville, connaître son fonctionnement, maîtriser les codes implicites de la carrière de musicien ordinaire. Il se familiarise donc progressivement avec la *praxis* musicale havanaise, fait l'apprentissage du savoir-être de cette catégorie, et est initié aux modalités d'échange et d'entre-soi, à la portée résolument sociale du métier de musicien dans la capitale.

Ainsi, après avoir fait ses preuves concernant ses aptitudes musicales, après avoir montré « qu'il était bon », il a pu accéder à un ensemble d'informations utiles à sa carrière : informations techniques sur le chant, l'interprétation, l'harmonisation des thèmes traditionnels (chez Octavio Sánchez) et relationnelles. Il fait l'apprentissage des modes de coopérations et d'échanges entre les musiciens, fait la connaissance de musiciens pouvant potentiellement l'aider, en lui ouvrant leur carnet d'adresses et de relations. Le groupe de référence devient groupe de pairs, il accède à un circuit d'informations et de relations utiles.

Il y fait entre autres la rencontre de César, le directeur de *Jelengue* dont j'ai parlé précédemment, et d'un membre de « l'Asociación Caribeña », organisation chargée de mettre en valeur la culture caribéenne et de participer au développement de la coopération culturelle entre les nations des Antilles et veiller à sa promotion, valoriser le patrimoine cubain et son rayonnement dans la Caraïbe. Cette organisation en lien avec les *empresas*, promeut des activités de commémoration des grands hommes et des grandes dates de la Caraïbe, au plan politique et culturel. David se fait donc aider par cette personne, qui lui permet d'entrer en relation avec l'entreprise de promotion musicale Antonio María Romeu. Quelque temps plus tard, il obtient une audition en vue d'un aval professionnel, ce qui pour lui « a changé le cours des choses ». C'est à la suite de cette audition qu'il parvient non seulement à obtenir une activité rémunérée, mais aussi devenir le musicien fixe d'un hôtel, le « New York » en plein centre, à l'intersection de la Vieille Havane et Centro Habana.

*Là, j'ai été guitariste accompagnant. J'accompagnais une femme. On s'est séparés après mais le gérant a voulu que je reste. Alors je jouais dans le*

---

<sup>311</sup> Son apprentissage spontané de la culture de la musique havanaise par l'intermédiaire d'un « maître » ne va pas sans faire penser à la dynamique d'entre-soi formateur chez les musiciens de Jazz décrite par Philippe Coulangeon (1999 : 137).

<sup>312</sup> J'aborderai cet espace tout particulier dans la partie suivante.



*restaurant, dans le bar. Je vivais pas mal grâce à ça, parce que je disposais d'une chambre dans l'hôtel. Donc je ne suis plus retourné à Alamar, je suis resté là-bas pendant deux ans.*

L'hôtel New York, aujourd'hui en ruines, ses entrées condamnées par de précaires murs de briques, a été pour David l'occasion de consolider sa place de musicien dans la ville. Il travaillait en tant que « fixe », le midi et le soir plusieurs jours par semaine. Le fait de disposer d'une chambre, privilège assez rare pour les travailleurs de la musique, et qui tient plus d'un service rendu par le gérant de l'hôtel à David que d'une clause officielle de son contrat, lui a permis d'être havanais à plein temps. Il vivait auparavant dans la banlieue, proche des plages de l'est, dans les cités d'Alamar, fleurons de la politique de logement révolutionnaire et de la construction de micro brigades. Les problèmes de transports causés par la pénurie d'énergie ralentissaient considérablement ses déplacements vers le centre.

A partir de ce moment, David n'a plus à perdre de temps dans le *camello* reliant Alamar à La Vieille Havane, ne risquant plus d'abîmer sa guitare dans cet avatar de la période spéciale, ayant surgi comme remède provisoire à la dégradation du parc d'autobus de la ville. Grâce à la bienveillance de son gérant, David mène durant deux ans une vie sereine jusqu'à la mort de ce dernier en 1997. Il est contraint, à l'arrivée du nouvel administrateur, de quitter l'hôtel et se retrouve dans une des situations les plus difficiles qu'il ait rencontrées dans sa jeune carrière de musicien, ce qui témoigne de l'extrême fragilité et précarité de la vie des musiciens en construction.

*J'y suis resté jusqu'à sa mort en octobre 97. À partir de là, j'ai commencé à avoir des problèmes, j'ai dû partir de l'hôtel, j'ai dû me résoudre à inventer [...]. Je suis parti à cause des changements de direction et je ne pouvais plus rester dans la chambre. C'était différent, et j'ai commencé à errer. J'ai commencé à errer. J'ai commencé à errer, c'est dur. J'ai erré, j'en ai chié. J'avais pas de travail. Je cherchais du travail, j'en ai vraiment chié, j'ai dormi sur le Malecón, à la funeraria<sup>313</sup>, à la gare, c'était pas facile. Puis un beau jour, je rencontre un ami que je connaissais de Camagüey qui était avec l'orchestre « Charanga Latina ». Il m'avait vu à l'hôtel et m'a recommandé à une ami, il lui a parlé et j'y suis allé. Je suis resté un bout de temps chez cet ami qui était aussi musicien et grâce à lui, j'ai pu rencontrer des gens qui m'ont donné la main. Mais j'ai dû aussi partir parce que les choses ne se passent pas toujours comme on voudrait. Un autre ami qui était lui-même un ami du gérant de l'hôtel New York m'a trouvé un endroit pour vivre dans une auberge entre 100 et Boyeros, une chambre. C'était une auberge à cette époque, aujourd'hui c'est une école internationale, mais j'ai*

---

<sup>313</sup> Je ne traduis pas ce terme pour ne pas dresser un tableau encore plus noir de cette période de la vie de David et préfère l'expliquer ici. La *funeraria* est un endroit géré par les administrations publiques cubaines où sont conservés les corps des défunts en attendant leur enterrement quelques jours plus tard. Avant d'accéder aux petites chambres où sont disposées les dépouilles, les familles venues rendre un dernier hommage aux défunts attendent dans une sorte de grand hall. C'est dans ce hall que David a dormi, avec les familles en deuil.

*dû en partir aussi à cause des vols et tout ça. Et j'ai continué à... à lutter. À l'hôtel New York, j'ai aussi connu un guitariste qui vit dans la Vieille Havane et un jour, quand les forces commençaient à me manquer, il est venu me voir et m'a aidé avec un vieux monsieur qui vivait seul dans une grande maison et il m'a laissé la moitié de sa maison, pour que je puisse y vivre, ce que j'ai fait jusqu'à sa mort.*

Ce passage de l'entretien que j'ai réalisé chez lui en 2007, soit sept ans après cette expérience, relate un laps de temps de 6 mois où David est (volontairement je pense) resté assez confus sur ses réseaux amicaux. Le récit de sa galère permet de mieux comprendre le rapport que David entretient avec sa propre pratique, désinvolte et itinérante, mais aussi de mettre en perspective des éléments significatifs tant dans le vécu de musiciens dans la capitale, que dans la compréhension du bouleversement qu'a entraîné la crise de la période spéciale. Ces éléments éclaireront le sens que le mot *invento* prend dans ce contexte particulier.

David, ayant trouvé une activité fixe dans un hôtel, pensait être arrivé à s'imposer, ou au moins à s'ancrer quelque peu dans le monde de la musique. À partir de ce cadre sécurisant duquel il entendait partir, il continuait son travail de mise en relation avec ses pairs, travail facilité par le fait qu'il ne se présente plus implicitement comme musicien en construction, mais comme travailleur de la culture. Le changement de direction le place donc dans une situation transitoire à laquelle il faut répondre en faisant l'apprentissage de l'espace havanais et de l'itinérance comme caractéristique du métier et s'intégrant dans les réseaux de solidarité musicienne.

### **Un premier apprentissage de l'espace havanais**

Son discours témoigne tout d'abord des difficultés que la période spéciale pose en termes de logement. Bien que vivre dans une chambre d'hôtel l'inscrit dans une « sédentarisation provisoire », son expulsion l'amène à se retrouver dans sa condition initiale de petit *palestino* venu chercher une vie dans la capitale. Il se familiarise donc de nouveau avec la dépossession et l'étrangeté de vivre dans un environnement qui lui est, non pas hostile, mais opaque et intouchable. David a, en l'espace de 6 mois, changé 4 fois de lieu d'habitation et s'est retrouvé pour plusieurs nuits à la rue, refusant de retourner à Alamar chez sa tante non seulement pour ne pas exposer son échec, mais aussi pour rester sur le terrain et ne pas aggraver le processus de relégation enclenché par la fin du « New York ».

Sa sortie de l'hôtel et ses mois de galère, de lutte et d'invention mettent en avant l'idée d'une nécessaire implantation symbolique sur le territoire havanais pour pouvoir s'y produire

sereinement, l'obligation de s'y fixer même temporairement, d'y trouver un ancrage profond de manière à pouvoir y rayonner. Il faut parvenir à s'approprier ce territoire et y développer un sentiment de possession. Ne pas parvenir à s'ancrer, c'est être exclu du circuit du travail musical, et c'est surtout se sentir relégué aux confins de l'espace havanais, écarté du centre pour la périphérie, vers des zones qui en représentent symboliquement ses frontières, ses portes d'entrée ou de sortie. La gare où il est contraint de passer quelques nuits, renvoie aux portes modernes de la ville, marquent la transition entre le dedans et le dehors<sup>314</sup>. Bien sûr, David la fréquente car c'est un des seuls lieux qui reste encore ouvert dans les heures tardives, mais elle symbolise, pour ceux qui sont contraint de la fréquenter dans ces situations, l'idée qu'ils se situent sur un fil fragile, qu'ils ne sont pas loin du départ et de l'échec, que les portes de la ville ne sont finalement pas ouverte à eux. Sa fréquentation de la *funeraria* figure aussi sa relégation aux portes de la ville, à la frontière de la vie havanaise, dans cet endroit par nature transitoire, où s'opère le « tri » entre les morts et les vivants.

C'est enfin sur le Malecón, zone tampon par excellence, que David en vient à finir ses nuits. C'est par là qu'il a commencé, et c'est ici qu'il est contraint de retourner. Le Malecón est une zone passagère et provisoire. Peu d'endroits de la ville mettent autant en scène le poids des absents et des présents, des entrants et des sortants que son front de mer. Á 140 km des côtes américaines, le Malecón a été tout d'abord le point de départ en 1994 de milliers de cubains, qui devant la décision des autorités cubaines de ne plus empêcher ceux qui le désirent de partir, ont utilisé des embarcations de fortune pour traverser le détroit en direction des États-Unis. C'est aussi le lieu du *Maleconazo*, un des rares événements où la contestation a été ouvertement assumée et s'est explicitement donnée à voir et à entendre en marge du discours ou de la pratique officielle du politique. C'est enfin sur le Malecón que l'on peut assister à des comportements et manières de faire qui détonnent avec la prescription normative révolutionnaire. C'est dans cette mesure que l'on peut parler plus que d'une zone de relégation, d'une « zone frontière ». Ne répondant pas aux normes et règles politiques et symboliques en vigueur, le monde du front de mer s'éloigne de ce que les élites politiques définissent comme « cubain » et se pose comme un lieu en aparté.

Je ne désire pas par cette évocation symbolique des espaces empruntés par David ancrer mon travail dans l'abstraction, mais seulement témoigner que des termes qui parlent directement au sociologue, par exemple ici la désaffiliation, trouvent dans les murs de la Havane, et dans la manière qu'ont les acteurs de les utiliser, une résonance concrète,

---

<sup>314</sup> C'est ainsi que le décrit Pierre Sansot, dans sa *Poétique de la ville* (2004 : 123).

éminemment sociale de l'expérience révolutionnaire post-période spéciale. Il y a ainsi dans les « énonciations piétonnières » (De Certeau, 1980 : 148) des éléments qui permettent de comprendre et d'explicitier les cadres du quotidien havanais. Les pérégrinations de David permettent, au-delà de l'utilité d'un lieu (on se rend dans une gare pour voyager dans un *funeraria* pour veiller ses morts, sur le Malecón pour prendre l'air), de voir un usage qui ne tombe pas directement sur le joug de sa fonctionnalité, et qui apporte une compréhension d'autant plus éclairante qu'elle se situe dans un contexte sociopolitique où la prescription de la fonction est l'objet d'un constant rappel à l'ordre.

La capitale de tous les Cubains<sup>315</sup> résiste à ouvrir ses portes à ce *trovador* qui se voit contraint, dans ce pays où l'on revendique l'éradication des problèmes des sans-abris et où l'on sous entend que ceux qui restent dans la rue « ont choisi de dormir dehors ».

On peut considérer dans le parcours de début de carrière de David comme un pèlerinage profane dans le lieu qui représente les possibilités d'un accomplissement personnel et professionnel ; qui se pose comme le seul chemin pour se construire un destin. Les pérégrinations dans ce territoire (qui ne sont pas singulières à David) constituent une forme de rite de passage professionnel pour les nouveaux arrivants où on y apprend la ville en même temps que le métier.

### **La forte solidarité**

La lutte pour se maintenir en tant que musiciens mais aussi à l'intérieur des frontières de la capitale, pour « sortir la tête de l'eau » s'est caractérisé dans le parcours de David par une forte dimension sociale. En me faisant part de cette expérience difficile, il a appuyé très fortement sur la solidarité qui s'est exercée à son égard. Il reçoit au fil de ses mésaventures divers « coups de main », conseils, appuis qui paraissent étonnants au regard de ce que peut « rendre » David à ce moment. Cela témoigne de la forte implication communautaire dans le monde de la musique et de la lutte. S'il ne sait pas encore évoluer au sein des murs havanais, son expérience en tant qu'amateur, son bref passage à plein temps dans sa province d'origine, puis dans l'hôtel New York, lui confèrent une légitimité, un potentiel de musicien. Il n'est pas havanais, mais il est bien musicien et il reçoit à ce titre les « coups de mains » de ses pairs.

Il faut noter tout d'abord que la période spéciale a marqué l'extension des formes de solidarité au sein de la population. Cette solidarité tient tout d'abord à un resserrement des individus. L'appareil étatique perd de son poids, les relations sociales ne paraissent plus

---

<sup>315</sup> C'est ainsi que La Havane est présentée dans les médias ou bien sur les pancartes à l'entrée de la ville.

systématiquement médiatisées par le pouvoir. L'ampleur de la crise n'a épargné de la pénurie qu'une minorité de la population et a fait émerger une communauté d'intérêt et d'empathie. La population en vient donc à assumer de manière parfois chaotique les fonctions incombant à l'État. On voit donc surgir « par le bas » des comportements tendant à mettre en avant une certaine autonomie à l'égard de l'autorité. Plus qu'émancipatrice dans un premier temps, elle « tient » par des pratiques de survie articulant circulation de l'information, aides pratiques et soutiens moraux. Renforçant la nécessité de se serrer les coudes, on exploite les ressources sociales que la crise ne peut guère ébranler. L'idée de lutte pour la survie et l'exercice de cette forte solidarité remet à jour les vers de José Martí « *on nous condamne tous les deux, ou on s'en sort tous les deux* »

*Ca a été un moment court, plein de problèmes mais court. Je me souviens que je n'avais même pas de chaussures, et une des possibilités qui m'a été donnée fut de travailler à l'hôtel Científico. J'ai toujours veillé à garder un jeu de vêtements au cas où apparaisse quelque chose. Mais à ce moment, je n'avais pas de chaussures, et je me souviens qu'un ami, un musicien qui jouait avec Compay Segundo... Tous ces gens que j'ai connus à l'hôtel New York, Nelson qui était guitariste du groupe de Compay Segundo, mon frère le joueur de très Miguelito, on était toujours ensemble. J'allais tous les jours les voir, on mangeait ensemble. Ils vivaient eux aussi une situation difficile, parfois on ne mangeait que du congres<sup>316</sup>, mais ils le partageaient avec moi. Et un beau jour, je leur ai dit que j'avais besoin d'une paire de chaussures pour un boulot, et ils m'ont donné une paire de chaussures, et j'ai commencé à travailler dans l'hôtel Científico.*

La solidarité s'avère prépondérante au sein de la communauté musicale. Il est apparu en effet l'idée que l'art et la culture se trouvaient en danger. En effet, les productions de disques et les concerts publics ayant fortement diminués, les subventions étatiques étant réduites comme peau de chagrin, les préoccupations esthétiques passent en second plan derrière les besoins élémentaires du quotidien. La désorganisation des institutions culturelles inquiète les artistes qui craignent une relégation de leur travail. Cela peut aussi expliquer l'élan de solidarité envers David. Il est question ici d'être solidaire pour, à terme, ne pas laisser l'activité artistique dépérir, et ne pas briser la chaîne musicale. On mobilise donc ses réseaux pour conserver et pérenniser les œuvres et leurs représentants, les artistes. Le monde de la musique se caractérise ici par une communauté de destin qui rend ainsi opérationnelle une forte solidarité.

---

<sup>316</sup> Plat composé de riz et de haricots noirs.

Dans son récit, David reste peu loquace sur les rouages précis de la circulation de l'information et de l'entraide chez les musiciens<sup>317</sup>, il fait apparaître cependant que c'est dans un premier temps la reconnaissance, l'acceptation et le soutien de ses pairs qui vont lui faire sortir la tête de l'eau, lui permettre de réaliser ce qu'il appelle son destin de musicien.

La question du destin dans son propos vient adoucir ce parcours difficile et donner une légitimité à sa condition de musicien. David a toujours pris soin de décrire sa vie comme programmée, destinée à défendre une musique qu'il a dans le sang. Les coups du sort confortant ce destin, les apparitions quasi miraculeuses, gratuites, presque prophétiques viennent dans son discours conforter cette idée. C'est le cas par exemple de ce guitariste qu'il laisse dans l'anonymat et qui est intervenu au dernier moment pour le sortir de sa situation désastreuse, lorsqu'il était sur le point de craquer, lui offrant la possibilité de trouver un logement et lui permettant donc de tenter de rayonner de nouveau. Les individus qui l'aident « apparaissent », tout comme les activités potentielles pour lesquelles David garde un jeu de vêtements « au cas où ». Il élabore le conte de sa vie où les occurrences renvoyant au hasard sont nombreuses (un beau jour), les voies passives et les tournures impersonnelles désincarnent les aides qu'il a pu recevoir (on m'a donné la possibilité de...) renforcent de nouveau le caractère providentiel de son avancée dans la musique et dans la professionnalité.

C'est dans ces conditions que David continue à se battre pour se faire connaître et vivre de sa musique aujourd'hui. Ses pratiques actuelles seront l'objet de descriptions plus détaillées dans la partie suivante de ce travail.

#### **4.4. Isael : l'oriental**

Isael est un musicien soliste, auteur, compositeur né en 1971 dans la province orientale de *Granma*, lieu qui a vu naître la révolution, la Sierra Maestra. Isael situe son travail comme l'héritage de la *nueva trova* qu'il vient ponctuer de tonalités plus « *campesinas*» (rurales). De par le contenu de ses paroles marquées par le réalisme social, on peut le situer dans la *novísima trova*. Il vit aujourd'hui à La Havane, dans le quartier périphérique de *La Fortuna* où il construit de ses mains depuis plusieurs années sa maison.

---

<sup>317</sup> D'une part car ces coups de mains viennent mettre en question l'image de la vocation et du « musicien qui s'est fait lui-même » et d'autre part car beaucoup de ses activités de l'époque n'étaient pas déclarées ce qui le rend frileux à l'idée d'explicitier les mécanismes qui l'ont amené là.

C'est une personne assez timide, pondérée et réfléchie possédant de fortes attaches avec sa province d'origine que la vie a selon lui mis à rude épreuve. Son discours mêle de manière constante et parfois contradictoire une forme de pessimisme et de recul quant à l'évolution de son pays et de son travail, et une forte croyance et confiance en son propre talent.

#### 4.4.1. Enfance et études

D'un père charpentier et d'une mère femme au foyer, Isael suit une scolarité normale dans la campagne cubaine. Il commence à jouer un peu de guitare très jeune grâce à son voisin qui lui prête de temps à autre son instrument. Il la pratique jusqu'à sa majorité sans chercher toutefois à approfondir son jeu et ses capacités, comme un « *hobbie d'enfant* ». Il développe en parallèle une envie et des capacités pour les arts plastiques, le menant à choisir en 1989, une fois son *bachillerato* en poche, une carrière universitaire dans l'enseignement artistique, spécialisation Arts Plastiques.

Durant ces années de *licenciatura*<sup>318</sup> à l'Université de Santiago de Cuba, la situation se dégrade, tant au niveau de l'économie du pays qu'à niveau plus personnel. La pénurie commence à se faire ressentir.

*Les gens n'étaient pas préparés à ça. La période spéciale arrive et ce fut la pénurie de tout, à Cuba... Dans la Sierra Maestra, où je vivais, on trouvait de la compote sur la marché libre, des jus de fruits, des sucreries qui venaient de Hongrie, des pêches, on pouvait en acheter, c'était là, dans les boutiques. Il y avait du tissu pour faire des vêtements, ils vendaient des vêtements par la libreta, beaucoup de choses venaient de la libreta. Il y avait des marchés où on te vendait des pulls, des pantalons un peu plus chers mais bon, tu pouvais en acheter. Après ça, il n'y eut plus rien de tout ça, il n'y avait plus rien.*

Dans cette situation, sa famille ne peut plus lui apporter de soutien financier comme c'était le cas auparavant et il doit se contenter de ce qu'on lui donne à l'internat.

Ici intervient un événement que ne restera pas sans conséquence sur sa vie personnelle et sa conscience politique. En effet, son père, selon Isael fidèle et loyal militant du Parti Communiste, est jugé pour malversations de biens appartenant à l'État et condamné à 8 ans de réclusion.

*C'est ce qui se passe maintenant tout le temps, mais au début de la période spéciale, c'était considéré comme une trahison à la patrie, on peut le dire comme ça. Ce n'était pas de sa faute, et je te dis que c'est une personne qui*

---

<sup>318</sup> Une *Licenciatura* représente à Cuba 5 années d'études à l'université.

*est injustement en prison. Ça m'a beaucoup marqué. [...]. Parce que mon père croyait en ce système, et tout à coup ce système trahit ses propres croyances. La corde s'est rompue du côté le plus fragile, et le plus fragile, tu t'imagines, c'était lui.*

De cette expérience, Isael garde une posture méfiante à l'égard des institutions et organisations politiques auxquelles il n'adhèrera jamais, bien qu'il sache que cela constitue un avantage, un gage de respectabilité et de crédibilité quand il s'agit de trouver un bon poste de travail, de demander des subventions, etc. Il lui est en effet incompréhensible de voir qu'après tout le travail quotidien offert par son père pour la révolution, « *le système n'ait pas résolu son problème* ». Á l'inverse, on le met à l'écart, l'utilisant simplement pour masquer une affaire qui en réalité « *vient de plus haut* », son père n'étant que « *le petit poisson mangé par le gros* ».

L'idée chez Isael que dans les périodes difficiles, on ne peut plus compter que sur soi-même et ne rien attendre de ce qu'il appelle de manière un peu diffuse *le système* est renforcée par l'expérience de sa mère. Suite à un accident de voiture, elle se retrouve handicapée et ne peut plus exercer une activité professionnelle. Travaillant sous contrat au moment de son accident, elle ne bénéficie pas d'allocation, ni d'aide de l'État et se retrouve sans ressources. Je n'ai pas pu vérifier cette information étonnante au regard de la revendication de la part des autorités cubaines d'un système de santé et de protection sociale comme l'un des plus avancés en Amérique Latine. L'État cubain est en effet censé « *par le biais du système de la sécurité sociale, [garantir] la protection nécessaire à tout travailleur qui ne peut continuer à travailler pour cause d'âge, d'invalidité ou de maladie.*»<sup>319</sup>. En outre, « *les Directions Municipales du Travail se doivent de permettre aux personnes handicapées de s'insérer dans le monde du travail ordinaire* ».<sup>320</sup> Il existe donc un encadrement et un soutien sur le papier dont n'a visiblement pas bénéficié la mère d'Isael. Ce dernier explique la raison de cette non-assistance par le fait qu'elle travaillait par contrat. Ne pas appartenir à la *plantilla* d'une entreprise ne libère par l'État d'une protection élémentaire et ce, en vertu de la Constitution.

Face à cette situation, Isael en plus de mener ses études doit « inventer » pour subvenir à ses propres besoins et ceux de sa mère. Il développe donc de petits négoce, des ventes, bricole des revenus alternatifs, mobilisant les maigres ressources dont il disposait, revenus bien sûr illégaux.

---

<sup>319</sup> Constitution de la République de Cuba, 1992, Article 47. Traduction officielle de l'ambassade de Cuba en France.

<sup>320</sup> Résolution 18/1997 du Ministère du Travail et de la Sécurité sociale.



*Déjà, ce que tu avais, il fallait en prendre soin. C'est ça la période spéciale. Ce que tu avais, tu devais en prendre soin. Ce fut un moment difficile auquel les personnes se sont habituées. C'est si difficile que tu dois t'y habituer, j'ai vendu des Milk-shakes<sup>321</sup>, de mangues, de goyaves, de ce qui apparaissait pour me gagner 40 pesos [...]. J'ai fait des turrone de cacahuètes...*

Vivant de manière modeste, il parvient à obtenir son diplôme de professeur d'arts plastiques et exerce dans la ville de Bayamo à partir de 1994. Il gagne 280 pesos cubains, pendant que l'inflation amène le prix d'une savonnette à 80 pesos. Isael s'inscrit donc pleinement dans la dynamique ouverte par la période spéciale de débrouille et d'invention.

Durant ses premières années d'enseignant, dans le « système » et en dehors, flottant entre le légal et l'illégal, il vit avec sa mère et sa grand-mère dans la ville de Bayamo. Cette partie de sa vie est marquée par une forte pluriactivité dans la mesure où il mène de front son travail officiel d'enseignant, les divers *inventos*, et enfin son activité de plasticien. Bien que difficile et souvent mise en suspens par ses activités « alimentaires », il parvient en de rares occasions à exposer les toiles qu'il a réussi à peindre dans les galeries de la région<sup>322</sup>. Durant ces années d'étude et son entrée dans le métier d'enseignant, il ne possède pas de guitare et en joue donc très rarement. Il écrit cependant dès qu'il en a le moment des poèmes qui lui offrent un moment d'évasion d'une réalité qui le met effectivement à rude épreuve.

Il se marie en 1995, et tout en continuant à aider sa mère, il part habiter chez son épouse dans un autre quartier de la ville car il avait besoin de « *prendre son indépendance* ».

#### 4.4.2. Naissance d'une volonté professionnelle

*Amateur de musique et des arts plastiques depuis ma jeunesse, en 1993, j'ai décidé d'obéir à mon cœur : être trovador.*

Ces premières lignes de son Curriculum Vitae, singulières au regard de ce que l'on a l'habitude de voir et de rédiger, informent que c'est dès 1993 qu'il « décide » de devenir musicien<sup>323</sup>. Il convient donc de voir ce qu'il entend par le mot « décision » et d'appréhender sa maturation vers cette volonté musicale.

Vers 1994, il commence à fréquenter de manière assidue la *Casa de la trova* de Bayamo. Les *Casas de la trova* sont présentes à Cuba dans toutes les villes. Elles sont gérées par les directions culturelles des *municipios* (municipalités ou arrondissements pour les grandes villes comme La Havane). Ce sont des institutions communautaires, destinées aux populations du

---

<sup>321</sup> *Batidos*.

<sup>322</sup> Voir en annexes les toiles d'Isael, p33.

<sup>323</sup> Cette date de 1993 marque dans son CV sa volonté de devenir musicien. Or, d'après nos entretiens, il ne commence à jouer et à musicaliser ses poèmes qu'aux alentours de 1995.

quartier, dont le but est de promouvoir et de diffuser la culture à l'ensemble de la population. La majorité des présentations sont en lien avec la *trova* bien qu'elles se soient ouvertes à d'autres mouvements musicaux comme le *son* et même les musiques plus « jeunes » (*hip hop* et *reggaetón*)<sup>324</sup>.

Isael s'y rend pour prendre un break, se détendre pour adoucir et sortir quelque peu de son rythme de vie très soutenu. Il vient en tant que spectateur avec un ami musicien qui s'y produit et se familiarise peu à peu avec le style *trova*. En 1996, il doit subir une intervention chirurgicale et pour l'aider à passer le temps durant convalescence, un ami lui prête une guitare. Connaissant quelques accords, il met en musique deux de ses poèmes et obtient un résultat étonnamment agréable compte tenu de sa très faible expérience de la guitare. Son ami le présente à Fernando Aramis, figure locale de la *trova* et instructeur d'art lui aussi. Ce dernier, l'encourage à continuer dans la « musicalisation » de ses écrits et lui ouvre les espaces dans lesquels il se produit. Isael présente alors son travail et apprivoise peu à peu la pratique régulière de la musique, grâce au carnet d'adresse d'Aramis, satisfait de développer la *trova* dans la région, l'appuyant et l'encourageant à chacun de ses pas.

C'est ici qu'Isael identifie ses débuts dans la musique. Il commence à jouer en tant qu'*aficionado* tout en maintenant son activité professionnelle d'enseignant. Cependant, il précise sa volonté de se faire un CV et donne à voir que, s'il n'a pas de projet professionnel structuré à cette époque, il commence à « se penser » en tant que *trovador*. Son travail de plasticien s'efface petit à petit au profit de la musique, activité qu'il pratique non seulement et très simplement par passion, car elle lui permet d'articuler son intérêt pour l'écriture et la musique, et qui de plus ne nécessite pas d'investissements aussi importants que la peinture. En effet, le matériel (pinceaux, peintures, toiles) est très difficile à obtenir compte tenu de l'organisation de la pénurie qui ne place pas en premier lieu les arts. Aussi, comme elles sont rares, ces matières premières voient leur prix exploser sur le marché noir, ce qui en fait un passe-temps de luxe qui trouve difficilement sa place dans une société de survie.

Isael s'ancre progressivement dans le milieu amateur local et commence en continuité à se projeter dans une destinée de musicien professionnel. Ses premiers pas ont été guidés par Fernando Aramis et ont été encadrés par l'Association Hermanos Saíz à laquelle il adhère en 1995. Basé sur le volontariat, l'entrée dans cette association dépend cependant d'une audition,

---

<sup>324</sup> Je décrirai l'évolution et les mutations des *Casas de la trova* plus en détail dans la partie suivante en procédant à une description précise de la *Casa* de Centro Habana où se sont produits particulièrement Isael et David.

ou tout au moins une parlementation plus ou moins formelle où le jeune artiste expose et légitime son projet, et explique en quoi l'appui de l'ASH lui sera utile. Dans le cas d'Isael, la faible présence d'artistes *trova* dans la province et l'appui de Fernando Aramis, qui en assumait des fonctions de direction, ont favorisé cette entrée. Isael le précise bien, plus qu'une affiliation politique, c'est une occasion pour lui de « se faire le CV » dont on valorisera les lignes lors d'une audition par l'Institut de la Musique dans le but d'obtenir l'aval professionnel, sésame vers une pratique rémunérée et légale de la musique dans le pays.

*La majorité [des jeunes musiciens], après avoir obtenu<sup>325</sup> leur aval professionnel essayent de faire carrière. C'est aussi un coup de pouce, une manière de te lancer en tant qu'artiste.*

Entre 1995 et 2001, Isael s'investit de plus en plus dans la musique et dans l'AHS. Il participe aux *peñas* de Fernando Aramis et s'implante peu à peu dans la musique locale.

*Je jouais dans ses concerts surtout. Puis on m'a proposé de faire ma propre peña quand Aramis est parti à La Havane. Alors, je suis resté seul à Bayamo. J'ai fait la peña, j'avais mes invités. Les gens ont pu connaître mon travail<sup>326</sup>, tu comprends... Donc j'ai fait ça, pas comme une profession mais beaucoup plus sérieusement parce que j'appartenais à l'AHS.*

Fernando Aramis, qui lui a mis le pied à l'étrier, s'éloigne de sa province d'origine et part s'implanter dans la capitale chercher lui aussi une vie dans la musique avec plus ou moins de succès, avant de connaître le « *choque con el primer mundo*<sup>327</sup> » en quittant Cuba pour s'établir à Quito en Equateur où il a pu jusqu'à aujourd'hui enregistrer trois albums.

La musique devient peu à peu l'activité principale d'Isael. Il multiplie les activités et assume au sein l'AHS des responsabilités de plus en plus importantes, prenant en charge la coordination des jeunes artistes de la région. Il se produit sur son propre espace dans la *Casa de la trova* de la ville et participe à de nombreux festivals organisés ou parrainés par cette structure. Au festival *Pimpo Lao*, il obtient le deuxième, puis le premier prix en 1995 et 1996 ; au *Festival Provincial de la Trova* en 1996 à Bayamo, il gagne le premier prix. Il occupe la scène des *Casas del Joven Creador*<sup>328</sup>, participe au Festival de la Caraïbe à Santiago, aux *Romerías de Mayo* à Holguín, se produit dans les universités des provinces voisines. Il partage la scène avec des musiciens tels qu'Eduardo Sosa et le *Dúo Postrova*, William Vivanco, José Aquilès jouissant tous aujourd'hui d'une renommée nationale comme

---

<sup>325</sup> Isael parle ici en espagnol de *resolver* (*résoudre*) qui met bien en avant que l'aval est une étape, fastidieuse mais fondamentale, à franchir dans la carrière.

<sup>326</sup> Isael parle de « *obra* », son œuvre.

<sup>327</sup> Le « choc avec le premier monde » comme il dit sur sa page « Myspace ».

<sup>328</sup> Locaux gérés directement par l'ASH qui en sont généralement le siège provincial.

internationale. Dans ses mêmes années d'amateur, il commence à participer à des émissions de la télévision locale et enregistre quelques thèmes à la radio qui vont aussi tourner sur les ondes locales.

En 1998, il est choisi pour représenter sa province de Granma au *Festival Nacional de la Joven Canción Trovadoresca* dans la ville de Matanzas à 150 km de La Havane. À la suite de cet événement où il obtient le premier prix, des portes professionnelles s'ouvrent. En effet, la multiplication de prix amateurs et son investissement grandissant dans l'ASH, qui se définit elle-même comme « *une interface entre la jeune création et les différentes entités du système institutionnel de la culture* », lui permettent d'obtenir une audition auprès de L'Institut National de la Musique, qui l'évalue et l'accepte en tant que musicien professionnel en lui donnant l'aval<sup>329</sup>.

*Un aval est une chose que tu as pour toute la vie. Tu vas dans une entreprise et tu te présentes comme musicien professionnel. C'est une sorte de titre universitaire<sup>330</sup>. Ou que j'aïlle, je suis licencié, j'ai mon diplôme. Un aval, c'est tout ça.*

Il a donc l'autorisation de se produire légalement et de tirer un bénéfice de son activité artistique. Cependant, la situation économique demeure critique et Isael doit continuer d'exercer son métier d'enseignant et ce, en vertu de l'autorisation par la loi d'exercer une double activité professionnelle.

En lien avec le Centre Provincial de la Musique « Sindo Garay » qui est l'entreprise locale de promotion de la région, il participe à un spectacle y assumant la responsabilité musicale et parvient à enregistrer une démo dans les locaux de la télévision locale TV CNC. Rêvant de sortir un disque et surtout d'avoir l'opportunité de le défendre, il envoie cette démo aux Editions Abdala, créée en 1998 à l'initiative de Silvio Rodríguez, maison de disques aux capitaux mixtes et disposant de studios dans la capitale, qui accepte de concrétiser son projet de disque.

---

<sup>329</sup> Les commissions nationales menaient en effet un travail important d'évaluation et de production d'aval dans les années 90 qui a favorisé l'entrée de nombreux musiciens dans les circuits professionnels. Aujourd'hui, il semble qu'il est plus difficile de passer ces évaluations, les commissions nationales, conscientes de la saturation du marché de la musique rendent plus difficile l'obtention de l'aval professionnel, ne daignent plus se déplacer en provinces. Ceci a pour conséquence la désertion des artistes (qu'ils soient issus du mouvement amateur porteur d'un projet professionnel, ou bien diplômés des écoles d'art qui leur donne *de facto* un visa de professionnalité) en direction de la capitale, voire de l'étranger. Le catalogue du Centre Provincial de Granma « Sindo Garay » est aujourd'hui au point mort et peine à se renouveler.

<sup>330</sup> Similaire dans le cas des amateurs désirant accéder à la professionnalité à une validation des acquis d'expérience dans la mesure où il faut passer par une évaluation qui outre les qualités de l'artiste prend en compte l'expérience accumulée au cours des années.

Son intérêt pour une carrière musicale devient ainsi très explicite et il en faut peu pour qu'Isael renonce à son travail d'enseignant.

*En 2000, il y a eu un évènement culturel nommé « Los días de la música ». Je travaillais dans un collège, mais à mon retour, ils voulaient me sanctionner, car je suis rentré en retard pour les cours. Il voulait me mettre une admonestation dans mon dossier et me sanctionner. Alors moi très simplement, comme je travaillais en tant que musicien, j'ai démissionné de l'Education Nationale. Après, je suis allé chez mon oncle à La Havane car j'avais ce projet de disque dans la boîte de Silvio. Noel Nicola, qui était l'éditeur des Editions Atril est venu chez mon oncle et lui a dit que je devais venir à La Havane, que c'était là que je devrais être si je voulais enregistrer le disque. J'ai tout laissé tomber et je suis venu ici pour travailler, pour chercher une vie dans la musique.*

Cet « accord de principe » constitue le début de son projet de carrière en dehors de Bayamo, conscient que l'occasion est trop belle. En effet, il est très difficile pour les jeunes artistes d'enregistrer en raison du faible intérêt pour les musiques inspirées de la *trova* mais aussi, selon Isael, car on produit en priorité « *les fils à Papa et les copains de Machin ou de Truc* »<sup>331</sup>.

#### 4.4.3. Arrivée et implantation havanaise

« *Palestinos ! Palestinos !* » Les cris résonnent dans les arcanes du stade « Latino Américano » où l'équipe de baseball de La Havane, Les *Industriales*, reçoivent l'équipe orientale Santiago de Cuba, *las Avispas* (les guêpes). Sur le bord du terrain, le batteur de Santiago Alexeï Bell se prépare pour le dernier *inning*, la dernière manche. Il entre, les cris s'intensifient, il prend trois *strikes* et est éliminé, les Havanais remportent cette finale de 2007. Bienvenue dans « la capitale de tous les Cubains ».

*J'avais ce rêve de faire mon disque. Et où est-ce qu'on fait tout cela dans tous les pays ? Dans la capitale, donc je suis venu dans la capitale. Mais je ne suis pas un artiste qui a fait une bonne entrée dans la capitale, j'ai dû surmonter de nombreuses difficultés<sup>332</sup> dans la capitale pour pouvoir faire ce que j'ai fait.*

Le cas d'Isael renvoie à la possibilité de parler à Cuba de position de « migrant intérieur ». Si ce pays ne présente pas les mêmes disparités régionales observables ailleurs, il ne demeure pas exempt de déséquilibres ayant pour conséquence un attrait pour la capitale que la période spéciale a en grande partie contribué à creuser. La révolution cubaine,

---

<sup>331</sup> Il se réfère ici à ce que l'on appelle *l'amiguismo*, qui est une forme de népotisme et qui marque la prépondérance du capital social au sein de cette société socialiste. Truc et Machin sont ici « Fulano » et « Mengano ».

<sup>332</sup> *Tuve que pasar trabajo en la capital.*

notamment à partir des années 70, est passée par une forte phase de centralisation politique et économique. Cependant, la relative prospérité économique a permis un contrôle et une régulation de ces disparités en subventionnant un niveau de vie basé sur l'égalité de conditions et réparti sur l'ensemble du territoire, grâce aux pouvoirs provinciaux, courroies de transmission du centre. Avec la crise, le pouvoir central parvient difficilement à endiguer les migrations internes et les réponses apportées à la crise - notamment le tourisme - viennent aggraver le phénomène<sup>333</sup>. De plus, il est coutume de dire à Cuba que l'on veille à sa capitale de façon à ne pas y voir une agitation sociale s'y développer, ce qui expliquerait les représentations de la population concernant l'approvisionnement de la libreta qui y serait plus conséquent. Enfin, La Havane demeure une porte vers le nouveau monde, une étape transitoire pour les Provinciaux qui projettent de quitter le pays. Tous les phénomènes migratoires de grandes importances ont été émis par La Havane (Camarioca, Mariel, l'épisode des *balseros*). Pour sortir de cette dynamique créant déséquilibres et précarités des conditions de vie dans la périphérie havanaise, le décret-loi n°217 est promulgué en 1997 restreignant de manière considérable les possibilités d'établissement légal dans la capitale<sup>334</sup>.

Je parle ici de « migrant intérieur » sans prétention de généralisation ou de modélisation. Les conditions subjectives de l'acteur « migrant », mènent dans son propos à un sentiment de dépossession et d'étrangeté, ressentant dans sa chair une forme de discrimination en raison de son origine géographique, et que ses manières d'être et de faire marqueraient au fer rouge. Il est question ici de donner à voir qu'aussi singulier que puisse être le modèle cubain, il n'échappe pas aux problématiques touchant d'autres pays.

*Le phare est ici [il cite les paroles de sa propre chanson Confesiones de un caminante] « T'inquiète pas mon frère, la lumière ne se cache jamais, il existe toujours un phare, et l'homme se charge du chemin...<sup>335</sup> » On y va, vers la lumière.*

Les débuts d'Isael dans la capitale sont marqués par un ensemble d'expériences négatives, d'embûches qui rendent son adaptation difficile et renforce chez lui une forme de régionalisme et de discrédit de « *l'esprit havanais* ». La lumière du phare s'est en effet avérée plus opaque que dans ses rêves.

Son projet de disque chez Abdala tombe tout d'abord à l'eau en raison de la situation économique qui rend l'entreprise frileuse en matière d'investissement. La production lui

---

<sup>333</sup> Les premières infrastructures touristiques se sont en effet développées dans la capitale ainsi que sur la presqu'île de Varadero. Pour plus d'informations, voir Gonzales Rego (2007).

<sup>334</sup> Cf. annexes, tableau p23.

<sup>335</sup> *No te preocupes mi hermano que la luz nunca se esconde, que siempre que exista un faro, camino siempre hace el hombre.*

justifie cet abandon par le cyclone Michelle de 2001, puis les attentats terroristes du 11 septembre et enfin la guerre en Irak, autant d'éléments qui auraient contribué à paralyser l'économie. Il reçoit les 300 CUC du contrat pour les droits d'auteur, mais n'enregistre jamais ce disque. Il n'a pas d'entreprise, il ne dispose seulement que de cette somme d'argent, de son aval et doit reconstruire sa vie de musicien, ancrer de nouveau sa légitimité dans le milieu.

Il doit tout d'abord légaliser sa présence en territoire havanais. Il doit fournir à la Direction Nationale de Planification Physique en charge de l'application du *décret 217*, un dossier justifiant d'un logement salubre chez son oncle et un projet professionnel inscrivant sa résidence dans une nécessaire continuité.

Après l'échec du disque, il passe deux ans sans travail et éprouve des difficultés à s'intégrer dans *l'ambiente*. Il avance que le microcosme culturel de La Havane est très difficile à pénétrer, et met en exergue la discrimination dont sont victimes les gens en provenance de l'Orient.

*On vivait entassés chez mon oncle. Je n'avais pas de travail et j'ai dû voir comment... Je me présentais dans tous les endroits où on pouvait jouer mais il n'y avait pas beaucoup d'espace pour moi. Le problème, c'est que les Havanais te discriminent parce que tu es d'une autre partie du pays, je l'ai vécu dans ma chair car ils m'ont discriminé. [...] Parce que les trovadores havanais s'enferment dans leur coquille et ils ne veulent pas te laisser passer, sauf quelques amis à eux, triés sur le volet.*

Ce ressentiment à l'égard du microcosme havanais ne se base pas simplement sur une subjective frustration. À cet égard, Joaquín Borges Triana (2009 : 36), fin observateur du travail musical cubain fait écho aux propos d'Isael :

*Il faut signaler que chez ceux qui étaient chargés de trouver la relève de la trova, il y eut une focalisation havano-centrée au moment de les sélectionner, ce qui n'a pas permis de se rendre compte qu'il existait dans les différentes provinces du pays des trovadores ou des auteurs compositeurs capables d'accomplir et de participer à des événements majeurs. Ainsi, certains de ces créateurs, déçus par la réception de leur œuvre, sont peu après parti à l'étranger.*

Isael déplore plutôt l'hypocrisie et l'individualisme ambiant qui le choque. Selon lui, l'univers de la *trova* est une communauté où doit se développer une solidarité car les *trovadores* partagent les mêmes valeurs et traversent les mêmes difficultés, notamment face à la faible défense institutionnelle de leur travail

*Il n'y a pas de sincérité humaine, pas de fraternité [...]. Certains s'aident, d'autres se critiquent, on se critique entre nous, je suis plus musiciens que toi, je suis plus important que toi... Mais l'important, c'est que nous sommes en train de vivre un moment historique dans la société, je fais des choses, tu fais des choses... Il faudrait s'unir pour mettre en valeur ce produit. Mais ce*

*qu'il se passe, c'est que nous ne vendons rien, qu'ils nous tuent et on a besoin de se réveiller. Pourquoi on ne nous prend pas au sérieux. On n'a rien qui aille dans notre sens, dans le sens de la chanson intelligente. On ne peut plus dire que la chanson intelligente est importante.*

Il met en avant la conscience d'appartenir à une mouvance en lutte pour l'existence, face aux choix effectués par ceux qui contrôlent le marché national de la musique. Ce sentiment d'identification à une communauté qui le rejette vient renforcer sa rancœur à l'égard de certains *trovadores* havanais et son dégoût et son incompréhension de cet individualisme et cette concurrence acharnée dans ce domaine artistique.

*Yo vengo de la envidia,  
de la agonía  
de quien te pone un traspíe  
para tronchar la vida<sup>336</sup>.*

*Je viens de la jalousie,  
de l'agonie  
de ceux qui te poussent au faux pas  
pour briser ta vie*

En plus de faire face à une grande incertitude quant à son futur de musicien dans l'immense capitale peuplée de tant de « chercheurs de vie », il se trouve dans une condition précaire par rapport au logement. En effet, il doit quitter la maison de son oncle trop petite pour accueillir une personne supplémentaire. Désireux de vivre indépendant, il loue une petite habitation dans laquelle il vivra jusqu'à notre rencontre en 2006. En réalité, ce logement situé quelques rues plus loin est plutôt une petite baraque de 6 ou 7m<sup>2</sup> en bois, au toit fait de tôle ondulée, sans eau courante appartenant à un voisin qui s'en servait auparavant de débarras, désireux d'obtenir un revenu complémentaire. « Sa maison » de l'époque ne va pas sans faire penser aux bidonvilles que la révolution avait pourtant éradiqués en même temps que l'analphabétisme. Il lui en coûte 130 pesos cubains par mois (5 dollars) pour vivre dans cet endroit chancelant et précaire, son adresse officielle demeurant chez son oncle trois rues plus loin.

Ainsi, l'arrivée de ce musicien à La Havane constitue le point de départ de sa carrière, le niveau zéro où il doit tout construire. Il est intéressant par ailleurs de constater que c'est à partir de ce moment qu'il décide de construire lui-même sa propre maison (de brique et de ciment), juste à côté de la baraque qu'il occupe. Il s'agit donc pour lui d'une double implantation : symbolique et relationnelle au niveau professionnel, et spatiale en tentant de s'approprier un bout de territoire havanais. Il peut mettre en place ses démarches pour trouver

---

<sup>336</sup> « Confesiones de un Caminante ».



du travail, se faire connaître et faire reconnaître son talent, pour reprendre son expression « chercher des chemins » (« buscar caminos »).

*No tengo dinero,  
ni nada que dar,  
pero dice el horóscopo este año  
que mi vida cambiara.<sup>337</sup>*

*Je n'ai pas d'argent,  
ni rien à offrir,  
mais l'horoscope me dit que cette année,  
que ma vie va changer ?*

Sans de grandes conditions, qu'elles soient sociales ou matérielles, Isael entame la *lucha* et la recherche d'un destin dans la grande ville. Tout comme David, son discours est très marqué par les notions de destin et de persévérance obstinée, presque mystique, qui à un moment ou un autre doit être récompensée pour tous les efforts fournis. Il doit en quelque sorte tout faire pour accomplir son destin, terme qui ne cesse de revenir chez les musiciens cubains. Là où Isael parle d'horoscope qui annoncera des jours meilleurs, où David affirme que chanter lui ouvrira des chemins, Gema y Pavel n'ont pas attendu le XXI<sup>ème</sup> siècle pour quitter le pays et disent :

*Elegua te enseña el camino,  
pero no te enseña al andar<sup>338</sup>.*

*Elegua te montre le chemin,  
mais ne t'apprend pas à marcher.*

Au fil de ses premières pérégrinations dans la capitale où il tente de se familiariser avec le milieu havanais, plusieurs rencontres qui paraissent effectivement providentielles l'aide à avancer dans sa carrière. On retrouve ici les « coups de pouce » apparemment gratuits témoignant de la forte solidarité chez les musiciens, contredisant un peu de fait le discours très pessimiste d'Isael. Cette contradiction est d'autant plus forte que les aides qu'il reçoit ne sont pas seulement alimentaires ou morales comme ce fut le cas de David, mais de réels pieds à l'étrier qui lui donnent une réelle visibilité.

De son arrivée en 2001 jusqu'en 2003, Isael se trouve sans liens professionnels et ne peut se produire légalement, n'appartenant pas à une entreprise. Il se présente spontanément dans les hôtels sans succès, joue dans quelques peñas et croise le chemin de Danny Lozada, ancien chanteur du très populaire groupe de *timba La Charanga Habanera* qui a fondé son propre groupe *Danny Lozada y su Timba Cubana*. Ce dernier lui propose de l'écouter et,

---

<sup>337</sup> Isael, « El horoscopo ».

<sup>338</sup> Gema y Pavel, « Elewá ».

enthousiasmé par la simplicité d'Isael, par sa rythmique *campesina* et par le « réalisme métaphorique » de ses paroles, il lui offre un soutien de taille en lui obtenant une audition dans une entreprise de promotion musicale, le *Centro Provincial de la Música Antonio María Romeu* à laquelle ce dernier appartenait. Passant avec succès cette audition, il entre dans le catalogue et participe par la suite à un concours qu'elle organise. Il y obtient le prix Eduardo Saborit de Música Campesina en 2003. À la suite de son entrée dans l'entreprise et de la victoire de ce prix, il obtient, grâce à une médiation d'une de ses connaissances qui travaille pour la direction de la culture de *Centro Habana*, la possibilité de se produire régulièrement dans le lieu communautaire de ce même quartier, *la Casa de la trova*. Il reçoit chaque mois environ 150 pesos pour s'y produire deux ou trois soirs par semaine. Bien que ce salaire mensuel équivalent à 6 dollars frise l'indécence au regard de ce que l'on peut acquérir avec cette somme<sup>339</sup>, cette activité lui permet de respirer économiquement. En effet, il en profite pour vendre des copies de sa maquette aux touristes de passage en procédant la *lucha* classique des musiciens. Bien que ces entrées d'argent soit irrégulières et contingentes, elles lui permettent de survivre de sa musique et même de faire l'acquisition de matériel de peinture et recommencer à faire quelques toiles.

Cependant, sa situation sur le plan artistique ne s'arrange pas pour autant. Si son affiliation à l'entreprise *Romeu* lui permet de se produire légalement, elle ne lui offre cependant pas la possibilité de s'épanouir en tant que *trovador* et de donner de l'ampleur à son travail artistique. Il trouve en effet peu d'espace d'émulation créatrice puisque les activités qui lui sont proposées l'inscrivent dans une posture excessivement routinière, que soit à la *Casa de la trova* ou bien dans les maternités ou les maisons de retraite où il est envoyé<sup>340</sup> sporadiquement.

Le monde de la jeune création *trovadoresque*<sup>341</sup> se situe en effet en parallèle de toutes les activités de l'entreprise, ce qui l'éloigne même de ce milieu. Il doit donc mener à côté de son travail légal, une activité d'autopromotion dans le milieu de la *trova*. De nouveau en contraste avec son discours négatif sur les *trovadores* havanais, ce sont bien deux de ces derniers qui lui offrent l'opportunité d'organiser un concert « à lui », dans un lieu hautement fréquenté par la communauté artistique. Ihosvany Bernal et Samuel Águila sont deux musiciens originaires de La Havane qui malgré leur jeune âge ont réussi à obtenir une grande légitimité dans la ville et

---

<sup>339</sup> Trois bouteilles d'huile dans une boutique en devise par exemple.

<sup>340</sup> J'utilise le verbe « envoyer » qui me semble le plus approprié pour traduire *mandar* utilisé par ce musicien.

<sup>341</sup> Ceci ressemble à un barbarisme, il provient de l'adjectif espagnol *trovadoresca* qui qualifie souvent le nom *Canción*.

dans le pays. Ils sont, non seulement des musiciens de grand talent, mais aussi des artistes qui veillent à défendre et à contribuer au renouvellement de la chanson à texte. Tous les deux membres du Centro Nacional de la Música de Concierto, entreprise qui accueille dans son catalogue la majorité des *trovadores*, ils comptent dans leurs réseaux de relation des musiciens bien sûr, mais aussi des journalistes, des critiques d'art<sup>342</sup>. Très dynamiques dans la promotion de la *trova*, ils ont créé un espace « Puntal Alto » permettant aux artistes en manque de promotion de se produire sur scène. Isael les définit comme ses deux seuls amis, amitiés qu'il faut entendre du strict point de vue professionnel, comme les deux seules personnes qui lui ont donné la main.

Le résultat est la possibilité de se produire dans cet espace et ainsi faire ce qu'il considère comme son premier concert dans la ville de La Havane. Il se produit dans la salle Maja Honda du Centro Pablo de La Torriente Brau, du nom de l'écrivain cubain qui a dédié sa vie au mouvement anti-impérialiste et révolutionnaire au début du siècle. Ce centre culturel se dédie à la promotion non seulement de l'œuvre de La Torriente Brau, mais aussi de la mise en valeur de la mémoire collective cubaine. Derrière ses deux amples missions se cachent en réalité un travail de promotion extrêmement important, comptant une maison d'édition, l'octroi de bourses pour la jeune création, la possibilité d'enregistrer les concerts live de ses hôtes. Le Centro Pablo est dans le domaine de la *trova* une fenêtre rare et apporte visibilité et opportunités aux jeunes créateurs comme Isael.

Le succès de son premier concert l'amène à en organiser un second au centre Ibéro Américain de la Culture, qui lui ouvre la grande porte de l'espace *A guitarra Limpia*<sup>343</sup>. Cet espace jouit d'une forte promotion et d'une grande assistance et constitue un rite de passage vers la reconnaissance en tant que *trovador*. En effet, d'une part y sont passés les plus grands interprètes de ce genre comme Pedro Luis Ferrer, Frank Delgado, Carlos Varela, Vincente Feliú et d'autre part, il donne systématiquement lieu à la sortie d'un disque. En outre, Isael a reçu de la part de ce centre la bourse de Création Sindo Garay en 2006, lui donnant durant une année la somme de 400 pesos (16 dollars) ce qui bien que n'étant pas une somme importante, lui a permis « *de ir tirando* »<sup>344</sup>.

*Pour moi, ça a été l'opportunité de me sentir un peu épanoui, l'opportunité de ma vie où j'ai pu réaliser un peu mes rêves. Les rêves sont infinis, mais où j'ai pu les toucher, c'est ici.*

---

<sup>342</sup> Tel Fidel Diaz, directeur de la revue *El Caimán Barbudo* ou Bladimir Zamora, poète et critique littéraire.

<sup>343</sup> Voir annexes p35, Fig 28.

<sup>344</sup> Cette expression difficile à traduire peut s'interpréter comme « faire quelque chose », « avancer un peu », « gagner du temps » ?

Après deux premières années difficiles en termes de visibilité de son travail, Isael est parvenu à se faire reconnaître dans le milieu, et parfaire peu à peu sa réputation de *trovador*. Cependant, cette ouverture dans sa carrière ne signifie pas pour autant la possibilité de vivre de manière équilibrée de sa musique. Il s'agit en réalité d'une insertion plus symbolique lui offrant la possibilité de s'identifier et d'être identifié en tant que *trovador*.

Isael n'en demeure pas moins dans une situation transitoire, puisque malgré ces importants concerts, il parvient très difficilement à vivre de sa musique, en vendant son disque clandestinement, en cherchant le pourboire si le lieu de représentation le permet, en acquérant le matériel nécessaire à sa pratique (les cordes en particulier) par ses contacts avec l'étranger... Si les événements semblent s'enchaîner dans ce récit, ils sont en réalité le fruit d'un lent travail de maturation de ses maigres relations qui s'étend sur plus de sept ans, incluant deux années d'isolement total, ce qui expliquerait la rancœur d'Isael à l'égard de certains de ses pairs. Il lui semble que la reconnaissance de son talent tarde à venir. Il convient aussi de noter qu'il s'attribue un mérite d'autant plus grand qu'il ne se sent pas à l'aise dans la communication de son travail, qu'il n'aime pas cette partie « sociale » du boulot pourtant si importante compte tenu du rôle abscons de l'entreprise censée prendre en charge cette promotion. Ainsi, il peut en conclure que ses réussites ne tiennent uniquement qu'à son talent et son mérite et non à des démarches vulgaires de « petit chien ». Venant de loin, il attend donc son heure.

Pour conclure le parcours d'Isael, il peut être intéressant de voir comment le rapport d'Isael à La Havane a évolué en quelques années témoignant que le mode de vie havanais est un élément essentiel dans la composition de sa carrière musicale. Il est tout d'abord marquant dans son propos de voir que La Havane est considérée comme un objectif qui se mérite, une forme de récompense des sacrifices et des efforts. Il faut donc être digne de l'honneur de vivre dans la ville.

*Imagine-toi, j'ai dû lutter plus que n'importe quel autre musicien pour être ici à La Havane. Et encore aujourd'hui, je rencontre des difficultés à La Havane mais tout ce que j'ai obtenu est le résultat de ces mains et de la tête que tu vois là. [...] Je me sens cubain, alors que j'ai mon adresse et que je vis à La Havane. Mais je me sens oriental. Un oriental qui vit à La Havane parce que j'ai lutté pour en arriver là. Je vis à La Havane car je me suis sacrifié, parce que je l'ai eu de la sueur de mon front. [...]. Je me suis sacrifié, la sueur, elle est là. Je mérite de vivre à La Havane.*

Les propos d'Isael sont très fortement ancrés dans un certain régionalisme, une fierté d'être lié au monde rural, mais l'affiliation au monde de la musique passe par une intégration

au milieu havanais. Ainsi, le ressenti d'Isael sur la capitale et son *ambiente* m'a paru intéressant de par son ambivalence. Il existe en effet une tension entre sa revendication provinciale et son nécessaire ancrage havanais. Il y opère en effet d'incessants va-et-vient discursifs, tantôt en mettant l'accent sur sa particularité régionale, tantôt allant dans le sens d'une identification à la ville. En premier lieu, il présente la capitale comme un monde tellement à part que s'y développerait un langage propre qu'il avoue ne pas maîtriser.

*Je ne parle pas havanais, et ça fait 10 ans que je suis à La Havane et je ne parle pas havanais, et je ne me sens pas havanais, je me sens oriental avec des sentiments différents des Havanais. J'aimerais que les Havanais soient comme moi, avec les sentiments qui m'animent. Le Havanais est plus intéressé, plus opportuniste, mais moi non, je suis plus sain.*

Il prend ses distances avec la *capitalinos* car ils ne reflètent pas son empreinte identitaire, parce qu'ils sont l'émanation d'une culture conditionnant des manières de faire individualistes.

Au-delà de codes et de valeurs, il s'agit pour lui de marquer que si La Havane est le lieu de l'accomplissement professionnel, elle est une jungle qui l'épuise quelque peu puisque les comportements qu'elle induit ne collent en rien avec sa manière de percevoir la vie en communauté. Le dicton populaire qui lui est cher « *todos somos cubanos* » demeure une fiction et la ville un monde à part avec lequel il faut s'accoutumer, s'acculturer, y oublier une part de soi-même pour pouvoir y vivre et s'y épanouir. L'identité « guajira », paysanne, honnête et presque candide, modeste jusqu'à l'excès qu'il exprime par ailleurs dans ses compositions, le place dans une certaine mesure en marge de la vie havanaise, en périphérie.

De plus, vivre à La Fortuna, en banlieue, le met de fait en retrait du travail quotidien de « réseautage » au sein du microcosme des *trovadores*, qu'il critique au passage de nouveau en appuyant sur l'individualisme et l'absence d'une pureté des sentiments humains.

*J'ai des connaissances mais je ne peux pas dire que j'ai des amis havanais. Tu es plus mon ami que beaucoup de Havanais, tu sais pourquoi? Parce que tu as été capable de venir de France jusqu'ici, à La Fortuna. Tu vois comme c'est simple ! Parce que tu as ce détachement. Il y a des Havanais qui me disent « Je peux pas venir chez toi ». Ecoute, tu ne peux pas dédier une journée pour venir chez moi comme moi je l'ai fait pour toi ? Moi j'y suis allé même vite fait, demander de leur nouvelle, de leur famille... Aucun n'est venu. Ils se noient tous dans leurs problèmes. Mais le problème, c'est pas moi, c'est eux, leur égo, je, je, je, je... Alors ils m'ont aidé bien sûr, je ne cesserai de le dire, je leur en suis reconnaissant, mais pour eux, c'est un point en plus.*

Il utilise le mot connaissance plutôt qu'amitié, et en une petite phrase anodine, vient en tracer la frontière qui tient à la question de la gratuité du partage<sup>345</sup>. Les mains qui lui ont été tendues seraient juste « des points de plus », des lignes dans le CV de ces promoteurs de la *trova* plus que des gages d'amitié. Isael lie tout cela avec sa localisation géographique, et d'une forme d'attache forcée à la périphérie et à l'isolement qu'elle entraîne.

*Je te dis que je vais à La Havane mais peut-être moins que d'autres parce que quand je sors d'ici, c'est pour travailler. Pour moi, sortir de chez moi, ça implique accepter de perdre du temps pour le consacrer à la construction de ma maison. Je ne sors<sup>346</sup> pas beaucoup car mis à part tout ça, je dois venir ici pour surveiller ma maison.*

Son logement lui est très coûteux en matière de temps et d'investissement ce qui nuit dans une certaine mesure à son insertion dans la musique et à la mise en place de sa carrière. En 2004, quand il habitait encore dans la petite baraque, on force le petit cadenas qui protégeait sa porte et lui vole la seule chose précieuse qu'il possédait : sa guitare<sup>347</sup>. C'est à partir de cette date qu'il décide de construire sa propre maison, dans ce même quartier de la Fortuna, sur un terrain acquis avec l'aide de son oncle. Ainsi, chaque dollar gagné grâce à la vente de son disque ou pourboires reçus des touristes est investi dans l'achat de ciment, de brique, de sable, d'outils au marché noir. Cela l'amène à se définir lui-même, non sans humour, comme un « musicien maçon ». Il tire d'ailleurs de sa maçonnerie une grande fierté qu'il illustre par les sollicitations dont il est parfois l'objet pour travailler en tant que « maçon particulier<sup>348</sup> ». Ses préoccupations non artistiques imprègnent d'ailleurs les paroles de ses chansons. C'est ainsi qu'au milieu d'un de ses thèmes où il relate un amour qui s'éteint, romantique à souhait, dans la plus pure tradition des *sones* d'amour, intervient une forme de rappel à l'ordre du quotidien :

*Ya que te vas,  
no tires la puerta,  
ciérrala despacio,*

*Si tu t'en vas,  
ne claque pas la porte,  
ferme-la doucement,*

---

<sup>345</sup> Cette utilisation du mot connaissance (*conocido*) intervient justement quand il me parle de la ville et de son logement en périphérie, en fin d'entretien. Il avait auparavant, pour me décrire comment il avait réussi à obtenir quelques concerts utilisé le mot « amigo ».

<sup>346</sup> Il utilise le verbe *farandulear* qui peut s'entendre comme sortir pour se divertir. Avec Isael, il est possible de l'entendre comme « être avec la *farandula* », la farandole désignant ici le petit microcosme de la musique. On voit donc poindre une légère teinte ironique marquant la futilité de ce milieu qui évolue majoritairement dans le quartier du Vedado, universitaire, plus aisé et à la mode.

<sup>347</sup> L'instrument qu'il possède aujourd'hui ne lui appartient pas, il est en effet un *medio básico* de son entreprise, mis à sa disposition et qu'il essaie d'acquérir par un crédit concédé par son entreprise.

<sup>348</sup> Activité qui soit dit en passant lui donnerait la possibilité d'une rémunération plus sûre et probablement plus importante que la musique à ce moment de sa carrière.

*que sabes que es vieja.  
Y a mí en estos tiempos se me hace difícil  
comprarme otra nueva.<sup>349</sup>*

*tu sais qu'elle n'est plus toute jeune.  
Et en ces temps, il me sera difficile  
de m'en acheter une nouvelle.*

Isael est happé par sa localisation périphérique mais aussi par ses préoccupations quotidiennes qui freinent sa carrière. Mais Isael échappe-t-il complètement au développement chez lui d'un sentiment d'appartenance à la capitale, d'une appropriation de ses modes de vie, de ses discours traditionnels, de son « swing » ?

*La Havane est un super lieu d'émulation artistique. C'est un lieu de rêve, et ça m'arrive maintenant quand je pars dans l'Oriente, et La Havane me manque, après quinze jours, j'ai besoin de venir ici.*

« *Te cogió!* », « *Tas' echo un habanerito* »<sup>350</sup> dirait le Havanaïse pure souche. En effet, aussi en marge qu'il se décrit, aussi discriminé qu'il affirme l'être, Isael développe un sentiment de plus en plus contradictoire, pas tout à fait de l'amour puisqu'il met souvent la ville et son ambiance à distance, et pas non plus de la haine ou du dégoût puisqu'il désire la ville quand il en est éloigné. Elle devient ambivalente quand tout en revendiquant ses origines paysannes, il en vient lui-même à utiliser les mêmes vocables discriminants dont il a été parfois la cible, dans l'une des chansons qui est celle d'ailleurs qu'il interprète le plus « *Es tan poquito vivir* ».

*Alguién me pidió el carnet  
y dijo que multaba,  
palestino!*

*Quelqu'un m'a demandé ma carte d'identité  
et m'a collé une amende,  
Palestino!*

Le Havanaïse discrimine l'Oriental mais ici, Isael se trouve en position de havanaïse face à un contrôle d'identité d'un policier. Il traite ici le policier de Palestino puisque beaucoup de policiers présents dans la capitale sont en réalité originaire des provinces de l'Île et ont été muté dans la capitale pour enrayer la corruption de ses fonctionnaires.

C'est ainsi très progressivement que ce jeune *trovador* entre dans la carrière de musicien, s'habituant, non sans mal, à un mode de vie, une ville, des manières de faire et d'être dans

---

<sup>349</sup> Dans cette chanson, « *negra espiritual* » où le personnage est désireux de conquérir une femme est, sachant que les petits cadeaux font partie du jeu de séduction, préoccupé par le fait d'être en fin de mois (*Ay! Se me está acabando el mes*, « *Ay! Le mois va se terminer* », sentence qui revient de manière lancinante dans la chanson). Il ne pourra donc pas parader en lui offrant ce qu'elle désire. Heureusement, il se rend compte qu'elle est au contraire plus spirituelle que matérialiste (*Ay, me equivoqué, esta negra si es espiritual!* (je me suis trompé, cette nana est vraiment spirituelle !)).

<sup>350</sup> *Elle t'a eu! T'es devenu un vrai petit havanaïse!*

lesquels il se reconnaît peu. Il se fait donc violence et parvient peu à peu, j'y reviendrai, à « s'ouvrir des portes » dans un monde qu'il ne cesse de considérer comme hostile.

## 4.5. Ramón : de l'usine à la musique

Ramón, né en 1962 dans la province de Camaguey au centre de Cuba, est aujourd'hui joueur de *tres*<sup>351</sup>, instrument traditionnel cubain. Il joue dans un groupe de musique traditionnelle *Los Vargas del Caribe*, se produisant dans les restaurants de la capitale en monnaie nationale ou en devise.

Contrairement à David et Isael, son expérience et sa reconversion dans la musique présentent des aspects pragmatiques, notamment sur les circonstances de sa reconversion vers la musique. Il a développé une relation qui paraît à de nombreux égards très instrumentale quant aux institutions censées le représenter, mais aussi au public qui l'écoute. Il ne se souciait guère de donner une cohérence à son parcours qu'il m'a livré de la manière la plus sincère et directe sans chercher à se légitimer. Sa trajectoire m'est apparue comme un petit cours d'histoire de la Cuba révolutionnaire, illustrant de manière assez formelle ses évolutions allant de la soumission fusionnelle à l'ordre social et politique à son émancipation et la formulation d'un projet plus individualisée.

### 4.5.1. Culture et éducation paysanne

Né dans la province de Camaguey, il part très tôt suivre son père, d'origine haïtienne et ouvrier agricole vers les plantations de café de l'Est du pays pour finalement s'installer dans la province de Guantánamo, région plus connue aujourd'hui pour sa base américaine que par sa caractéristique d'être le berceau de la musique du style *changüüí*. Le *changüüí*, qui s'est développé à partir du milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, manifeste très fortement les influences africaines. Il est considéré comme « l'ancêtre » du *son* cubain de par les marques rythmiques posées par le *tres*, et par son caractère syncrétique et populaire.

C'est dans cette région paysanne qu'il se familiarise de manière spontanée et routinière à la musique traditionnelle cubaine.

---

<sup>351</sup> Le *tres* est une petite guitare de trois doubles cordes. Chaque paire est composée d'une lisse et d'une striée accordées à l'octave. Voir cet instrument en annexes p35, Fig 30.



Dans ces montes<sup>352</sup>, il y avait beaucoup de guateques<sup>353</sup>. Tu sais ce que c'est qu'un guateque ? Des canturías<sup>354</sup> quoi... Les gens prenaient un Bocú, c'était un gros bout de bois qu'on passait au feu et dans lequel on faisait un trou de part en part et on faisait comme on l'appelle aujourd'hui, une tumbadora<sup>355</sup>. Après avoir fait le trou, ils le taillaient, lui installaient du cuir de chèvre et cela faisait une percussion, ils le chauffaient au feu pour pouvoir l'accorder. Et avec ça, un tres, et aussi un appareil avec une lamelle de fer que l'on appelait Marímbula<sup>356</sup>, des maracas et un guayo<sup>357</sup> et cela faisait une Canturía. J'étais petit mais j'allais dans ces endroits. Papa me laissait y aller et je les regardais. Mais ces tres... Ces tres sonnaient, et moi, je les écoutais, je les écoutais, je les écoutais. Et un jour, je me souviens que j'avais vers 10 ans et que je travaillais avec Papa dans le café, dans les champs, on a économisé pour m'acheter ma première guitare, les premières qu'ils ont vendues ici, des guitares russes. On a parlé avec quelqu'un et ils m'en ont fait un tres<sup>358</sup>, ils lui ont mis des cordes de tres. J'ai commencé à apprendre quelques notes sans que personne ne me dise rien, ce que j'entendais, je me souviens que la première chose que j'ai jouée, je l'avais entendue d'un paysan...

L'apprentissage autodidacte de Ramón est très profondément ancré dans le mimétisme et la transmission spontanée, tant au niveau pur du jeu que dans la connaissance et la conception des instruments.

Son monde est aussi fortement marqué par les appartenances et croyances africaines de sa mère, prêtresse de la *santería*. Le *changüü*, style que Ramón maîtrise, est une musique très ancrée dans les croyances afro cubaines et le vécu des populations noires des campagnes orientales (les descendants d'esclaves cubains et les haïtiens). Le *changüü*, qui est à l'origine un mot synonyme de *guateque*, véhicule ainsi très fortement cet héritage que Ramón ne revendique paradoxalement que peu, se contentant comme il en a l'habitude de le décrire de loin comme si la culture et l'histoire flottaient au-dessus de lui plus qu'elles ne l'influenceraient.

A l'âge de 15 ans, il quitte Guantanamo et vient vivre à La Havane pour selon lui, « chercher une autre idée de la vie », ce qui est étonnant au regard de son âge au moment de

---

<sup>352</sup> Je laisse ici *monte* qui renvoie aux champs tout en gardant à l'esprit que la région orientale de Cuba est une zone vallonnée et montagneuse.

<sup>353</sup> Les *guateques*, réunissant à l'origine les esclaves travaillant dans le café ou la canne dans leurs moments de repos, sont des fêtes paysannes où l'on se retrouve autour de chants, de boissons et de nourriture.

<sup>354</sup> La *canturía* est un exercice, un jeu de va-et-vient musical entre les instrumentistes et les conteurs chanteurs (*repenstistas*) lors de ses réunions.

<sup>355</sup> La *tumbadora* est une percussion à membrane cubaine d'environ un mètre présente aujourd'hui dans tous les groupes de *salsa*, *timba*, *son* de grand format qui assume le rôle de percussion majeure.

<sup>356</sup> La *marímbula* est une caisse creuse où l'on fait résonner une ou plusieurs lamelles de métal, typique du *Changüü*.

<sup>357</sup> Plus connue sous le nom de *güiro*,alebasse creusée, frottée avec une tige.

<sup>358</sup> Pour « transformer » une guitare en *tres*, il faut tout d'abord couper le manche près de la caisse et en retirer l'équivalent de trois frettes, puis réorganiser les sillons pour qu'ils correspondent aux trois doubles cordes. Ce travail est souvent assumé par des professionnels qui, bien qu'ils n'aient pas de licences officielles, sont considérés comme des luthiers.

ce déménagement. Il s'agit plus de sortir de l'environnement rural qui le destine à la culture de la terre. Il vient en compagnie de son cousin qui le laisse chez sa mère, divorcée et établie dans la Vieille Havane. Il y suit une scolarité normale au collège (*segundaria basica*) puis au lycée à L'Institut pré-universitaire José Martí. Ne voyant plus son père, éloigné des *guateques* et des *canturías*, il ne pratique plus la musique. Quand il termine le lycée (pré), il part pour le service militaire<sup>359</sup> et se retrouve en Angola.

#### 4.5.2. Le passage par l'Angola

*Angola era para mí  
sólo un nombre extraño  
en la geografía de mis primeros años.  
Hasta que un día de la noche a la mañana,  
se convirtió  
en noticia de primera plana.  
Y sin que mediaran  
muchas explicaciones,  
confusos y con la ropa de camuflaje,  
un día subimos a los aviones.  
Y con el amor  
que en la distancia se agranda,  
después de cruzar las nubes,  
atterrizamos en una ciudad  
llamada Luanda.<sup>360</sup>*

*Angola, c'était pour moi  
un nom bizarre dans  
la géographie de mes premières années.  
Jusqu'au moment où d'un jour à l'autre,  
il est devenu  
une nouvelle de première page.  
Et sans chercher  
à donner plus d'explications,  
perdus et en habits de camouflage,  
nous sommes montés dans des avions.  
Et avec l'amour  
que la distance rend plus intense,  
après avoir traversés les nuages,  
nous avons atterris dans une ville  
nommée Luanda.*

Dès sa sortie du lycée, Ramón est mobilisé, et doit partir pour l'Angola. Il reçoit tout d'abord une préparation militaire d'un an, à La Havane puis à Santa Clara. Il s'adapte bien à la discipline militaire, souvent nommé *vanguardia* (avant-garde), c'est-à-dire félicité officiellement pour ses qualités et son mérite. Il s'y sent à son aise et développe un intérêt particulier pour les aspects techniques de l'armement, apprend avec enthousiasme les techniques militaires de combat à mains nues ou armés.

*Après avoir passé l'école, on nous a parlé sérieusement d'aller en mission pour défendre le peuple d'Angola. [...] Beaucoup ne sont pas partis... Bon tu sais comment ça se passe ici... Comme on passait le service militaire... Obligé quoi... Parce que ça s'appelle Obligatoire... Je ne sais pas quel a été le destin de ceux qui ne sont pas partis... Mais bon, moi j'étais au premier*

<sup>359</sup> « *Me cogió el servicio militar* ». *Coger* veut dire attraper, prendre, saisir.

<sup>360</sup> Frank Delgado, *Veterano*.

*rang, le premier qui a levé la main pour partir... [...] Pour les autres, tu sais comment ça se passe, on te met un peu de côté quoi... Mais moi je pensais que, de toutes façons, on doit bien mourir quelque part, alors j'étais disposé à partir.*

Si Ramón trouve dans l'enseignement militaire des cadres qui lui correspondent, si cette discipline lui apporte des repères plus stables que dans sa famille où il a été ballotté durant son enfance, son entrée dans la guerre demeure pour lui assez trouble. En effet, les raisons avancées pour légitimer cette intervention auprès des soldats sont restées troubles : il fallait « que le Peuple Cubain défende le Peuple Angolais ». En réalité, les raisons de cette intervention pour les jeunes soldats demeurent obscures, comme en témoigne son discours.

*Tu sais, c'est comme disait Lénine... Le communisme... Le communisme comme dit Fidel... L'internationalisme, être internationaliste, c'est aider un autre peuple. [...] Le peuple angolais souffrait du traitement d'un régime d'apartheid, qui était raciste, fasciste, de la même race mais qui abusait, alors Cuba a dit « on va défendre le peuple angolais, coûte que coûte ». Et Fidel a fait ce que le Che a fait parce que le Che n'était pas totalement cubain, mais argentin, c'était un internationaliste qui a fait la Révolution ici. Et les gens, tout le monde suit l'exemple du Che. Alors on est allé là-bas et en avant ! »<sup>361</sup>*

Le communisme, Fidel, Lénine, le Che, l'internationalisme se mêlent ici de manière confuse et semble porter Ramón à cette guerre sans grand consentement, pour défendre un peuple qu'il peine parfois lui-même à identifier.

*On nous a tendu une embuscade un jour et c'était pas des gens de l'armée ennemie, mais des Angolais eux-mêmes, qui étaient parfois des traîtres, des Angolais vendus à l'armée ennemie. [...] C'était des Angolais vendus à l'armée ennemie. On les appelait des traîtres.*

Durant l'année passée en Angola, il se trouve en première ligne, sur le front. Il est en effet affecté dans une brigade d'artillerie et chargé de la communication. Il fait partie de l'unité allant éclairer et ouvrir le terrain, faisant ensuite la communication avec les postes restés en retrait. Il est donc au centre des combats, chemine avec des démineurs, le but étant de créer un poste avancé.

*Là-bas il fallait faire attention, et tirer avant qu'on te tire dessus. Et j'ai dû envoyer, parce qu'on me tirait dessus. J'ai envoyé au bazooka... J'avais*

---

<sup>361</sup> J'ai bien conscience d'avoir cueilli Ramón à froid sur cette question, mais plus que sa confusion sur les questions historiques, ou plutôt sa difficulté à les formuler, il m'a semblé que son discours marquait le plus simplement du monde le sort destiné aux jeunes de milieux populaires dans les conflits de ce type. En effet, si l'armée leur offre un espace de valorisation et de mise à l'épreuve qu'ils peinent à trouver dans le civil, elle fait l'économie de l'explication géopolitique du conflit, et divise les tâches belliqueuses, la stratégie revenant aux penseurs et le combat à la « chair à canon », ce qui ne différencie en rien le modèle cubain des autres modèles.

*mon fusil qui était prêt aussi... J'avais un MP49<sup>362</sup> qui était un fusil avec deux pattes [...]. Mais quand on m'a tiré dessus avec des mitrailleuses 50, je me suis dit que mon dernier jour était arrivé, j'ai cherché un lieu vers lequel j'ai rampé, j'ai tenté de voir d'où ça venait et j'ai fait péter tout ça. Je devais le faire parce que nous avions déjà deux ou trois blessés.*

Il est blessé à deux reprises. La première au pied après avoir pris des éclats de mines et une seconde fois où il fut touché à l'épaule par une balle qui lui est retirée sur le front même, avec des herbes médicinales en guise d'anesthésique.

Son départ d'Angola se passe aussi rapidement que son arrivée. Du jour au lendemain, on réunit les soldats, leur donne une médaille (ou plutôt une *medallita* comme il le dit lui-même) et les informe de leur démobilisation. Il utilise les deux jours de battement avant le départ pour troquer la nourriture et les cigarettes qu'il a économisées du rationnement contre quelques vêtements, choisissant de ne pas tenter de changer la somme de ses 7 pesos mensuels reçus<sup>363</sup> depuis le début de son service en Angola pour faire l'acquisition de matériel qu'il sait inexistant à Cuba.<sup>364</sup>

A cette date, en 1984, Ramón se retrouve sans ressources. Ayant en effet négligé ses études avant sa mobilisation et n'ayant pas eu la possibilité de choisir une carrière universitaire<sup>365</sup>, il exerce tout d'abord quelque temps comme vigile, puis décide de devenir apprenti en boulangerie, profession qu'il exerce sans passion ni déplaisir durant une année.

#### 4.5.3. Préparation et départ pour l'URSS

Il est étonnant d'entendre Ramón ponctuer certaines de ses phrases par des citations en russe. Bien qu'il ne parle pas, et loin de là, la langue de Pouchkine, il en possède quelques rudiments. Lorsque je lui demande, pour détendre un peu l'atmosphère de notre entretien qui commençait à tarder dans la soirée, de me dire une phrase en russe, ce dernier choisit de me dire en russe :

*L'Union Soviétique, premier État d'ouvriers et de paysans du monde !*

---

<sup>362</sup> Il semble ici que la mémoire de Ramón flanche quelque peu puisque les armes majoritairement utilisées par l'infanterie cubaine furent des Kalachnikov AK 47, des Tokareff 33 et des Dragunov SVD. Ses souvenirs demeurent toutefois vifs dans la mesure où il m'a mentionné les camions lance-roquette BM-14 et de nombreux détails concernant la tenue des soldats, leur routine quotidienne, etc.

<sup>363</sup> Selon Ramón, les jeunes mobilisés sont aujourd'hui « mieux payés » puisqu'ils toucheraient 21 pesos, risibles au regard de l'inflation qu'a connu Cuba entre ses deux dates.

<sup>364</sup> Comme l'a fait David en ramenant un équipement de musique.

<sup>365</sup> En raison du *numerus clausus* (*escalafón*) qui a aussi fait défaut à David lors de son retour au pays après la campagne d'Angola.

L'URSS occupe en effet une place importante dans son parcours professionnel. En vertu du statut de soldat sortant du service, on lui propose une formation<sup>366</sup> en chimie industrielle à Cuba, destinée à être approfondie chez le grand frère soviétique, à Moscou. Il suit tout d'abord des cours théoriques dans un Institut Polytechnique de la Havane et se spécialise dans la chimie appliquée aux technologies pneumatiques. Il se retrouve à travailler dans une forme d'apprentissage dans des usines de la ville, et suit parallèlement une formation élémentaire en langue russe. À la fin de ce processus, il reçoit le diplôme de technicien supérieur<sup>367</sup> et une qualification pour compléter sa formation professionnelle en URSS, en vue de devenir ingénieur de niveau supérieur en chimie industrielle et participer à un projet de développement de cette branche une fois revenu au pays. Il ajoute que son départ a aussi été possible parce que « *j'avais une bonne conduite dans la société* ».

Il sort du *Tupolev* de la Cubana de Aviación à Moscou en compagnie des 50 autres camarades cubains en 1986 et y passe deux ans d'apprentissage. Dans les grands ensembles ouvriers qui ne vont pas sans faire penser aux édifices fonctionnels de l'est de La Havane (Alamar), il mène une vie laborieuse mais cependant agréable. Il bénéficie d'un panier alimentaire subventionné, un chéquier (une *libreta* ?) lui permettant d'acquérir des produits qu'il mangeait déjà quotidiennement à Cuba tels les yaourts *Kefil*, les crèmes *Smetana*. Au réveil, avant de partir à l'usine, il tombe sur les programmes télévisés pour enfants mettant en scène les aventures « didactiques » de l'ours Micha, ou du général Tio Stopa, dessins animés qu'il regardait quelques années plus tôt à Cuba.

Il reçoit un salaire de 217 roubles et une stimulation de 30 dollars, une somme importante à cette époque. Il se retrouve dans cette URSS en pleine pérestroïka dans une situation qui sera similaire à celle de son pays lorsqu'il rentrera.

*Oui, parce qu'on était étrangers et on avait droit au dollar. Parce qu'il y avait aussi des shopis, il existait des diplotiendas pour que les étrangers n'aient pas à aller dans les boutiques en roubles. Mais nous, on pouvait aller dans celles qu'on voulait. On nous payait 30 dollars en extra, je me souviens que le dollar était à 10 pesos... à 10 roubles je veux dire... et les jineteros te les achetaient. Parce que dans les shopis, les produits étaient de meilleure qualité que dans les boutiques en roubles.<sup>368</sup>*

---

<sup>366</sup> Un an après son retour cependant.

<sup>367</sup> *Tecnico Medio*, que l'on peut comparer en France au BTS puisqu'en formation initiale, il représente deux années après le Baccalauréat.

<sup>368</sup> Ramón compare dans notre entretien son expérience avec celle qu'il connaîtra de Cuba après la Période spéciale avec le tourisme. Il faut cependant noter qu'avant cette date, ce type de boutique « pour étrangers » existait à Cuba, et les Soviétiques présent dans l'Île servaient d'intermédiaires aux locaux pour acquérir des produits indisponibles sur le marché cubain.

Ainsi, plus qu'une préparation professionnelle à la chimie industrielle, Ramón y fait l'apprentissage du système à deux vitesses des régimes communistes en transition, expérimentant cette situation en étant, cette fois du bon côté du dollar. Les gens le sollicitent pour acheter des produits, lui demandent pour ce faire de changer ses dollars. Ce fut aussi explicite avec Mateo, l'image que donne l'URSS sur place ne correspond pas vraiment à celle d'un grand frère, fort et solidaire tel qu'il est présenté dans les circuits officiels de Cuba.

*Ca existait ça aussi là-bas. Pareil qu'ici : « Ah, tu veux des cigares », mais ils t'achetaient des dollars au lieu de te vendre des cigares. Au début ici, les étrangers te vendaient leurs dollars pour 5 pesos. L'étranger qui venait voulait de l'argent cubain pour acheter des trucs d'artisanat par exemple, il vendait ses dollars, et c'était la même chose là-bas. Mais bon moi, je ne les vendais pas, je les gardais pour m'acheter des trucs, des trucs pour la famille.*

Les conditions de logement sont aussi marquantes dans la mesure où les Cubains en formation et les ouvriers russes sont séparés. L'image du camarade soviétique tout puissant, foulant les terres tropicales pour y apporter la technique et le progrès, jouissant de passe-droits sur le sol cubain se trouve aussi mise en question devant le rythme de vie terne des cités dortoirs de L'Union Soviétique que Ramón ne savait pas décadente.

Ramón passe deux années en tant qu'apprenti dans l'usine de pneumatique. Il étudie les nouvelles technologies dans ce domaine<sup>369</sup>, ce qui semble lui plaire. On le laisse parfois à l'atelier seul, marque de confiance qui le rend assez fier. Durant ces deux années, il en profite pour s'acheter une guitare, instrument qu'il n'a pas touché depuis son départ pour l'Angola 5 ans auparavant et joue « *des conneries* » pour se détendre durant ses jours de repos.

En 1989, compte tenu de la situation socio-politique en URSS, les accords de coopération ne sont pas renouvelés et les ressortissants cubains présents sur place doivent accélérer leur formation.

*Puis, il y a eu l'écroulement du camp socialiste<sup>370</sup>. On nous a dit « bon, le plus que l'on peut faire, c'est de vous faire passer un examen, pour vous donner le diplôme car vous devez partir de l'Union Soviétique en raison de la violence ». C'est vrai qu'il y avait beaucoup de violence, des assassinats et des coups de feu de partout. On a passé l'examen, on a été reçu, parce qu'on avait déjà les connaissances du boulot .*

---

<sup>369</sup> Je ne livre pas ici le luxe de détails qu'il m'a fourni concernant les gommages radiales présentant une qualité supérieure aux traditionnelles gommages diagonales, les caractéristiques des pneumatiques Pirelli ou Michelin....

<sup>370</sup> *El derrumbe del campo socialista*, c'est cette expression qui est utilisée sans cesse pour expliquer l'origine de la période spéciale.

C'est donc en tant qu'ingénieur industriel « *capacitado* » (qualifié) que Ramón revient à Cuba, dans le même Tupolev, avec sa guitare remplie de cigarettes<sup>371</sup>. Il s'installe à dans la Vieille Havane et rencontre son épouse avec qui il a une petite fille qu'il appelle Yumila.

#### 4.5.4. Retour, période spéciale et invention.

Bien que Cuba ne soit pas encore sous le feu de la Période spéciale, l'économie commence à ralentir et les projets de développement industriel ne semblent plus à l'ordre du jour. Ramón est affecté dans une usine de fabrication pneumatique comme prévu, mais ne trouve pas les moyens de faire coïncider sa formation soviétique avec les conditions matérielles de Cuba.

*C'était une vieille usine de pneus qui avait plus de cent ans. Je n'y comprenais rien car ce n'était pas les mêmes gommages. En URSS, les pneus se fabriquaient seuls alors qu'ici un homme mettait une heure pour fabriquer un pneu, à mains nues [...]. Je trouvais ça difficile car ce n'était pas ce que j'avais étudié. En Russie, si la machine avait un problème, je m'en rendais compte et j'appelais un technicien, mais ici tout était à la pédale [...]. Il n'y avait pas de possibilités, il n'y avait pas de matériel.*

Il demeure deux ans dans cette fabrique et touche 480 pesos, somme convenable à cette date, le peso cubain ne chutant qu'à partir de 1991.

*En 1991, la période spéciale nous tombe dessus. Alors on nous dit qu'il va y avoir de l'excédent de main-d'œuvre parce que l'entreprise qui devait venir nous fournir du nouveau matériel n'est jamais venue. On était nombreux et les vieux qui étaient là devaient garder leur travail, ça faisait longtemps qu'ils étaient là. Alors on a perdu notre boulot, sans rien. Ils nous ont payés trois mois le salaire normal. Après, ils nous ont dit d'attendre un nouvel avis qu'ils nous appelleraient s'ils font finalement le projet avec un autre pays ou je sais pas quoi, la Chine, mais ça ne s'est jamais fait »*

Sans ressources et avec un enfant en bas âge, Ramón doit « inventer », trouver des solutions provisoires pour subvenir aux besoins de sa famille et ce, comme il le dit, « *dans la rue* ». Il exerce durant quelques mois en tant que *mandadero*. Il avait en effet une bicyclette et pouvait donc transporter ce que l'on appelle à Cuba, les « *mandados* » qui sont toutes les denrées subventionnées que les Cubains peuvent acquérir par l'intermédiaire de la *libreta*. Pour les familles nombreuses, les *mandados* peuvent devenir très lourds (avec le riz, le sucre et les haricots noirs en particulier). De plus, les *bodegas* (les boutiques habilitées à distribuer ces produits) sont ouvertes aux heures de bureau, certains foyers ne peuvent donc pas s'y

---

<sup>371</sup> Un certain nombre de Cubains venus pour étudier ou se perfectionner professionnellement choisiront dans les années 80 de rester en Union Soviétique comme en témoigne ce site internet qui leur est spécialement dédié, <http://www.cubanosenrusia.com>, qui foisonne d'expériences similaires à celle de Ramón.

rendre. Enfin, la période spéciale a massifié les files d'attentes qui bien que présentes durant les années de vaches grasses ont pris une importance considérable dans la vie quotidienne de la population<sup>372</sup>. Le *mandadero* est ainsi un prestataire de services de charge et de livraison, mais aussi de temps en temps assumant la tâche que l'on appelle un *colero*<sup>373</sup>, un « faiseur de queue ».

C'est par le système D, que l'euphémisme cubain appelle *invento*, que Ramón parvient à vivre dans cette période de crise, et c'est durant cette période qu'il commence à s'intéresser de nouveau à l'instrument qui fera de lui un professionnel, le *tres*. Son entrée dans la musique va prendre les mêmes formes que sa débrouille de *mandadero*, se basant sur une grande spontanéité et surtout sur un opportunisme permis par les brèches que l'institution laisse ouvrir.

#### 4.5.5. Entrée dans la musique

Il est frappant de voir que Ramón présente son entrée dans la musique comme une forme de hasard qu'il transformé en opportunité :

*Je vivais dans la Vieille Havane, entre la rue Cuba et la rue Empedrado. Un jour, je m'assois dans le patio et je commence à écouter un peu les musiciens qui jouaient en face de chez moi, à la Bodeguita del Medio, et j'écoutais le tres qui sonnait, je suis rentré et je me suis souvenu comment on avait construit mon tres quand j'étais petit, j'ai cherché des cordes... J'ai toujours regardé mon tres de près en essayant de comprendre. J'ai mis les cordes, ils me l'ont accordé. Alors, je les ai observés, observés et j'ai commencé à comprendre comment ils jouaient, ils mettaient un doigt là, un autre doigt là... Je rentrais à la maison et j'essayais de faire la même chose jusqu'à ce que je sois capable de faire des tumbaos tout seul. J'ai continué à progresser...*

Vivant à cette époque dans la zone de la Havane qui comptait le plus grand nombre de touristes et donc de musiciens, Ramón s'est familiarisé de nouveau avec cet instrument qu'il a pratiqué dans sa jeunesse de la même manière que durant son enfance, par mimétisme et de manière autodidacte. Il me dira plus tard qu'en réalité, il a sympathisé avec l'un des musiciens

---

<sup>372</sup> Une blague cubaine dit « Quand vous marchez dans la rue, ne vous arrêtez pas car une file d'attente va se former derrière vous ».

<sup>373</sup> Le « faiseur de queue » n'est pas un office strictement cubain, mais une activité qui se développe dans les économies planifiées ou de pénurie. Il y avait donc des « faiseurs de queues » en France durant la seconde guerre mondiale, dans les pays de l'est, en URSS, etc. Les *coleros* à Cuba, bien que mettant en scène les déséquilibres économiques et sociaux (qui peut se payer un *colero* ?), ne donnent pas lieu, comme on pourrait s'y attendre à des conflits au sein de la file d'attente. On rêve des services d'un *colero* plus qu'on ne conteste sa présence, ce dernier étant vu comme un *luchador*, un lutteur, figure mobilisant ingéniosité et roublardise pour survivre qui est loin d'être dépréciée.



qui est venu lui donner quelques conseils sur le jeu bien sûr, mais aussi sur la manière de transformer sa guitare russe en *tres*.

Toutefois, la capacité de faire et de suivre un *tumbao*<sup>374</sup>, c'est-à-dire une phrase répétitive d'accords qui va définir le rythme de l'ensemble<sup>375</sup>, suffit-elle pour accompagner dans la durée un groupe ? Il faut aussi avoir du « *swing* », non seulement pour enchaîner les différentes phrases de manière cohérente, mais aussi pour improviser quand vient le moment d'accomplir un solo. C'est ce *swing* qui caractérise le jeu de Ramón selon les musiciens qui m'ont parlé de sa manière de jouer. « *Il a ça dans le sang* », « *c'est un musicien naturel* » comme le note Mate. Cette naturalité tient, il me semble, à l'authenticité qui définit le *changüüí*, et qui en fait la base rythmique du *son* qui est connu aujourd'hui. Les *guateques* et les *canturías* de son enfance, la spontanéité de la transmission à l'œil et à l'oreille de cette musique lui donne, plus que des qualités techniques, cette authenticité originelle très recherchée par les groupes.

Ramón, encore aujourd'hui, ne sait pas lire une partition et continue de jouer à l'oreille. Il se distingue à cet égard de beaucoup d'instrumentistes que j'ai pu observer lors des nombreuses *descargas* dans la Havane qui, au moment d'entamer un solo ou de complexifier leur *tumbao*, gardent un œil sur la guitare accompagnante, pour tenir la ligne harmonique. Ce n'est pas le cas de Ramón qui s'émancipe naturellement de la présence de la guitare puisque cette dernière est inexistante dans le *changüüí* qui a bercé son enfance. Ce dernier ne la regarde presque jamais puisque c'est lui qui donne le ton et le rythme, il joue donc à la traditionnelle, il joue le « vrai » *changüüí*.

De là, il est plus facile de comprendre la facilité avec laquelle il a pu entrer en l'espace de quelques mois dans un groupe de musique.

*A ce moment-là, tu savais jouer, on t'appelait et tu jouais. Une personne que je connaissais plus ou moins a dit « Putain, il y a un mec que je vois tout le temps jouer ici ». Les musiciens sont venus me voir et m'ont demandé « tu peux jouer ça de cette façon ? ». Ils m'ont mis à l'épreuve et je l'ai joué, ils me l'ont juste dit avec la voix et je l'ai joué. On a commencé à répéter quelques mois et puis j'ai commencé à travailler avec eux.*

### ***Trapicheos (manœuvres) et inventos (inventions) de musiciens***

Le parcours de Ramón comme *tresero* est loin d'être inscrit dans le champ de la légalité. Ses débuts sont au contraire marqués par une répétition d'évènements illégaux et de

---

<sup>374</sup> Que l'on appelle aussi *montuno*.

<sup>375</sup> Le rôle du *tres* est en effet avant tout rythmique et le différencie, bien qu'il lui ressemble de la guitare portant la mélodie. Il est à base du *changüüí* traditionnel.

manœuvres qui ont caractérisé la période spéciale et provoqué le désajustement total du marché des musiciens abordé plus haut.

A l'inverse de beaucoup de musiciens, Ramón n'a pas pour stratégie de « rayonner » et de se faire un nom dans la musique cubaine. Il se place uniquement dans l'optique d'en tirer un profit réel et rapide. Il n'utilise pas ce que David appelle la promotion, en multipliant les apparitions dans les endroits non rémunérateurs. Certainement en raison de sa méconnaissance des normes institutionnelles qui régissent le monde musical, il ne cherche pas à avaliser ou légaliser sa pratique et s'émancipe assez aisément de ses cadres légaux : il faut juste manger.

Le *trapicheo* est un mot utilisé à Cuba pour décrire toutes les petites de manœuvres visant à contourner, à réinterpréter dans son propre intérêt ou à s'adapter aux cadres légaux en vigueur, pourtant nombreux et stricts. Grace au *trapicheo*, allant de la corruption de petits fonctionnaires, en passant par la falsification de documents, jusqu'aux jeux de favoritisme, l'illicite se pare et se mue petit à petit dans une forme de légitimité, on a « résolu »<sup>376</sup>.

Chez Ramón, les règles d'entrée dans le professionnalisme, censées être régulées par les institutions (l'Institut de la musique et les entreprises de promotion) qui se chargent de contrôler l'accès à cette dernière, (soit comme le dit Mateo, faire en sorte que « *n'importe qui ne puisse pas rentrer* »), ne sont pas une préoccupation primordiale. Ramón demeure un musicien autodidacte qui est plus en 1994, année de ses débuts officiels, un petit exécutant qu'un grand créateur. Il n'a de plus absolument aucune expérience dans le mouvement amateur, aucun lien avec l'Association Hermanos Saíz ou toute autre organisation artistique. Il ne possède pas d'aval professionnel et pourtant parvient à jouer comme un vrai professionnel pendant plusieurs années. Dans sa première formation, *Vience y su Changüüí*, il n'a pas été évalué par les institutions qualifiées. Il est cependant possible, si l'on regarde les conditions d'établissement des contrats de travail dans le secteur artistique, d'exercer sans avoir l'aval de professionnalité, et ce en qualité « d'extra » pour une durée cependant limitée. Il est ainsi embauché par le groupe sans passer d'audition.

*A ce moment-là, ce n'était pas nécessaire, rien du tout. L'aval professionnel et tout ça, ça vient à partir de 2003... Le directeur amenait le musicien dans l'entreprise et c'était tout.*

En réalité, l'aval professionnel a toujours été nécessaire pour exercer dans la durée depuis la mise en place dans les années 60 du *Centro Nacional de Contrataciones Artísticas*.

---

<sup>376</sup> Les Cubains utilisent le verbe *resolver*.

Mais puisqu'il est d'une part difficile de réunir rapidement une commission d'évaluation et que d'autre part, la mise en contrat du musicien est urgente, on passe simplement outre. Le représentant de l'entreprise du groupe concerné, qui ferme les yeux sur cette pratique reçoit en retour, soit un pourcentage sur le contrat mis en place, soit attend un « retour » lorsqu'il en aura besoin.

Avec « Vience y su Changüí », Ramón se produit dans les restaurants de La Vieille Havane et du Vedado pour un salaire en monnaie nationale très inconsistant à cet époque. Les pourboires des usagers l'aident cependant à arrondir ses fins de mois et concrètement à survivre.

*Le peso ne valait rien, mais bon les gens venaient nous voir pour s'amuser un peu. Ils payaient l'entrée. On jouait avec des amplis, les tres électriques et tout, et les gens prenaient leur pied. En pleine période spéciale. Il y avait des trucs mais c'était très cher. Tu sais ce que c'est une livre de riz à 50 pesos ?<sup>377</sup>*

Mais dans ce cas, les basses rémunérations des musiciens s'expliquent aussi par les manœuvres frauduleuses du directeur du groupe. En effet, ce dernier, chargé de récupérer les salaires dans l'entreprise, ne déclare pas aux musiciens la somme réelle stipulée sur le contrat et garde simplement la différence pour lui.

*Quand on devait nous payer, c'est lui qui passait à l'entreprise et on lui donnait l'argent pour tout le groupe. Le directeur prenait l'argent et donnait ce qui lui convenait aux musiciens, jusqu'à ce que l'un d'entre nous alla demander des comptes à l'entreprise, et c'est là qu'on s'est rendu compte qu'il nous arnaquait. Maintenant, tous les membres du groupe doivent y aller.*

Ce type de malversation s'est en effet tellement massifié à la fin des années 90 et au début des années 2000 que l'Institut de la Musique a été contraint de réguler le paiement des salaires pour les activités musicales, obligeant tous les membres des groupes à se rendre à l'entreprise comme l'explique ici César, le directeur de *Jelengue*.

*Ils ont fait des changements parce qu'il y a eu des problèmes dans l'une des entreprises, car les directeurs volaient le salaire des musiciens, et au lieu de sanctionner ces mêmes directeurs, ce qu'ils ont fait, c'est un paiement individuel. Maintenant c'est un chèque pour chaque musicien. (César)*

Les entreprises mettent aussi en place ce système dans l'optique d'établir un contrôle plus grand sur la masse de musiciens qui leur échappait petit à petit. En effet, les directeurs des groupes pouvait simplement ne pas déclarer l'un des musiciens sans pour autant faire

---

<sup>377</sup> Le salaire moyen était à cette époque d'environ 250 pesos, Ramón quant à lui devait approcher les 600 pesos.

baisser le prix du cachet puisque ce sont dans la majorité des cas les directeurs des groupes qui négocient le prix de l'activité avec le client, puis mobilisent *a posteriori* les entreprises pour produire le contrat. En faisant les chèques *a nomina*, ces dernières reprennent la main sur les musiciens et créent une transparence dans la répartition des salaires.

Ces événements n'ont effectivement pas entraîné une sanction à l'encontre du directeur de Ramón, mais une désintégration du groupe entier. Chacun de ses membres s'est alors retrouvé sans travail et dans l'obligation de mobiliser ses réseaux de relations pour trouver une nouvelle formation.

Bien que dans une situation apparemment critique, Ramón ne tarde pas à trouver en la personne de Dulce Maria Baralt un soutien de poids dans la poursuite de sa carrière de tresero. Il a connu cette chanteuse lors de l'une de ses activités dans le Vedado. Elle interprète ses chansons accompagnée d'un groupe de petit format de type *changüí*, c'est-à-dire sans guitare, avec plusieurs percussions mineures comme les *maracas* et le *güiro*, et avec une basse remplaçant la traditionnelle *marímbula*. Elle est en outre spécialiste du *bolero* traditionnel mais aussi des thèmes inspirés du *filin* qu'elle compose elle-même. Avec son groupe *Son de Cuba*, elle fusionne ces deux styles et se produit dans de nombreux hôtels et cabarets de la ville. Son tresero lui ayant fait défaut, elle contacte Ramón.

Ici, le recours pour jouer de manière « à peu près » légale fut la relation de Dulce Maria avec l'Union Nationale des Ecrivains et des Artistes de Cuba. En effet, c'est sous ses auspices qu'elle se produisait dans les lieux de La Havane, pour beaucoup fréquentés par de nombreux touristes.

*Ainsi, on a joué à l'hôtel Valencia dans la Vieille Havane, dans l'Ambos Mundos, au Café O'Reilly<sup>378</sup>, dans plein de lieux dans le genre. Et tout cela, on le faisait par l'intermédiaire de l'UNEAC. [...]. Il fallait appartenir à quelque chose pour pouvoir jouer dans des lieux comme ça. Elle vendait sa cassette en dollar. Le gouvernement ne nous payait pas mais elle vendait sa cassette, on nous filait des pourboires et on vivait comme ça. L'argent venait de la poche des gens, et elle, elle gagnait la même chose que nous.*

« *Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse* » peut ici résumer le rapport de Ramón aux institutions de la culture qui sont pour lui, moins des représentations de l'art cubain que des structures pouvant être mobilisées en cas de besoin. L'UNEAC, haut lieu de l'excellence artistique cubaine, prestigieuse et symbolique tant l'entrée en son sein y est soumise à de

---

<sup>378</sup> Les deux hôtels cités ici sont des hôtels même assez select. L'Ambos Mundos est aussi connu pour avoir été le lieu où Hemingway aurait écrit « Pour qui sonne le glas », sa chambre 511 se visitant aujourd'hui comme un musée. Le café O'Reilly est un bar ultra touristique non loin de la Bodeguita del Medio, dans le quartier de la Vieille Havane.

strictes conditions, est pour lui un recours parmi d'autres.<sup>379</sup> Dulce Maria, grâce à la vente de sa cassette et le chapeau qu'elle fait passer accumule une somme qu'elle répartit entre les musiciens ce qui permet à tout le monde d'avancer et de se maintenir économiquement tout en « défendant la musique cubaine » grâce à l'UNEAC.

Mais le gain reçu de ces petits concerts ne lui paraît pas assez conséquent et il développe le projet de former un groupe avec des musiciens de sa connaissance qui se trouvent dans une situation similaire à la sienne, c'est-à-dire assez précaire. Quelques répétitions plus tard et une fois ce projet armé, l'un d'eux mobilise ses connaissances de La Vieille Havane et ils parviennent à se produire dans un endroit fixe du centre historique, le « Don Giovanni », un bar restaurant idéalement placé près de la place de la cathédrale. Il quitte Dulce Maria pour se consacrer à ce *quintet* nommé *Chocolate Caliente*. Aucun des membres du groupe ne possède de liens institutionnels et de nouveau, ces représentations se font illégalement.

*On travaillait là, le gérant du restau' nous parrainait. On n'avait pas de salaire, mais on vivait du pourboire et je peux te dire que du pourboire, il y en avait. Il y avait plein d'étrangers et l'argent pleuvait, pas mal de Cubains venaient aussi, cet endroit était toujours plein. [...] On appartenait au Don Giovanni, parrainé par le gérant, personne ne pouvait nous dire qu'on ne pouvait pas jouer dans cet endroit, parce que le groupe appartenait au gérant « J'ai ce groupe pour qu'il me ramène des gens ici ».*

En réalité, n'importe quel policier ou inspecteur du travail pouvait stopper net ces représentations. Le gérant, à qui le restaurant n'appartient pas, doit en effet obligatoirement produire un contrat pour les musiciens et ce, avec l'accord de la section commerciale de l'entreprise nationale qui administre son restaurant<sup>380</sup>. Mais dans ces années de grande effervescence touristique, chacun savait les fort bénéfices qu'il était possible de créer. Devant l'argent qui peut potentiellement « pleuvoir », une communauté des intérêts se met ainsi en place. Constituée d'un ensemble d'acteurs interdépendants qui, selon leurs travaux légaux et les *trapicheos* qu'ils rendent possibles, entretiennent l'illégalité. Le gérant « arrosera » les policiers du coin ou les inspecteurs qui reviendront périodiquement vendre leur silence. Le gérant prendra de plus une part des pourboires récoltés par les musiciens, en profitera pour vendre illégalement des boissons (dont il ne déclare pas les ventes) achetées à moindre prix ou dérobée grâce à une connaissance qui travaille dans l'entreprise locale de production de bière, connaissance qui arrosera l'administrateur du lieu, etc.

---

<sup>379</sup> On retrouvera ce rapport vidé de toute considération éthique ou idéologique avec David qui gravite autour de l'UNEAC, mais aussi autour de L'institut Cubain d'Amitié entre les Peuples.

<sup>380</sup> Vraisemblablement la « Empresa Provincial de Restaurante de Lujo ». Les *paladares*, restaurants particuliers, autorisés à partir de 1995, ne pouvaient pas à cette date employer légalement de la main-d'œuvre « non familiale » et donc pas de musiciens.

Ainsi, tout le monde tire un intérêt du tourisme et chacun peut se maintenir et maintenir sa famille. Cependant, quand les divers négoce de cette communauté se font trop voyants et que la situation « déborde » et n'est plus à l'image de la Cuba révolutionnaire, que la communauté devient *ambiente*<sup>381</sup>, les autorités reprennent la situation en main par ce que l'on appelle la *limpieza*, le nettoyage.

*Les choses ont commencé à dégénérer parce que la police spécialisée est venu régner. Parce qu'il y avait beaucoup d'ambiente, de la corruption, il y avait beaucoup de business. Les nanas étaient avec les étrangers aux yeux de tous. L'argent coulait à flot, mais avec la police spécialisée, ils reprennent le contrôle. Il y a du public mais si la police vient pourrir le lieu, plus personne n'y met les pieds. C'est Eusebio Leal qui a mis cette police là, car il y avait des vols, la prostitution, de la violence. Avec la police et les caméras partout, tu sais comment ça se passe, les gens remballent.*

Eusebio Leal est ce que l'on appelle à Cuba l'Historien de la ville. Très connu dans la capitale, il est le directeur de *l'Oficina del Historiador*, institution chargée de coordonner la rénovation du centre historique de La Havane, classé par l'Unesco depuis 1982. La rénovation de la Vieille Havane, au-delà de la volonté de préserver le patrimoine matériel et culturel, vise à présenter Cuba et tout particulièrement la capitale comme une destination touristique familiale. Or, il est évident que la ruche de *l'ambiente* butinant le Yuma va à contresens de cette politique. Des moyens forts sont donc employés pour débarrasser le centre historique de tout ce qui ne donne pas à voir cette sérénité et chaleur caribéenne. La police spécialisée, faction de la Police Nationale Révolutionnaire a été créée spécialement pour intervenir dans les zones les plus touristiques. Elle parvient petit à petit à rétablir un calme qui redevient conforme au projet de développement de La Vieille Havane.

Après ce nettoyage, le restaurant se vide et les membres de *Chocolate Caliente* doivent partir car ils ne parviennent plus à y gagner suffisamment pour vivre. Ils vont donc sur le front de mer, où s'est finalement retrouvé « l'ambiente », et jouent à la demande des touristes et Cubains présents sur place. Le lieu de ce qu'on appelle la « lutte du Malecón » est à l'époque situé sur les rives de la Vieille Havane soit à deux pâtés de maison de l'ancien lieu de travail du groupe.

Si la production illégale permet de se libérer d'un certain nombre de limites, en commençant par l'impôt ou les démarches administratives<sup>382</sup> des entreprises de promotion musicale, elle offre cependant un ensemble de cadres qui protègent en théorie les musiciens en cas de problèmes de santé (ce qui est la dernière des préoccupations de Ramón) mais aussi

---

<sup>381</sup> Une mauvaise ambiance teintée de violence.

<sup>382</sup> Les *tramites* prennent une place très importante dans ce pays fortement bureaucraté.

en cas de baisse d'activité. Ne pas être affilié inscrit donc la pratique du musicien dans une grande instabilité avec laquelle il faut apprendre à vivre. Dans le discours de Ramón, le Malecón est un recours pour répondre à cette instabilité<sup>383</sup>. S'il n'y a plus de travail ou si dernier est mauvais car il n'apporte pas de pourboires, il existera toujours pour lui la possibilité d'y passer et tenter d'y gagner, dans un laps de temps assez court, suffisamment d'argent pour voir venir.

*C'était toujours plein de gens. Et tout le monde voulait nous faire jouer et nous voir. Les gens nous embauchaient<sup>384</sup>. On jouait et ils nous payaient 100 pesos, et chaque musicien partait avec 20 pesos, et après d'autres personnes nous embauchaient et ainsi de suite...*

Même si Ramón avoue qu'il aime l'ambiance de la lutte sur le Malecón et que ce mode de vie lui convient, il saisit l'opportunité de travailler avec un nouveau groupe. Ayant reçu l'information lors de ces nuits de lutte que le groupe *Changüü Habana* vient de perdre son joueur de tres parti à l'étranger, et doit en retrouver un nouveau d'urgence, il auditionne pour le groupe qui l'accepte, et après deux mois de répétition, il se produit légalement en tant *qu'extra*, de nouveau sans être évalué.

Selon Ramón, bien que connaissant un relatif succès auprès de la population lors de ses concerts, il y existe une ambiance assez négative. Quand « apparaît » ce qu'il appelle un « impresario mexicain » pour organiser un déplacement à l'étranger, les relations se dégradent et les conflits d'intérêts entre le directeur et ses musiciens font tomber à l'eau cette opportunité.

*L'impresario étranger est venu chercher le groupe. Mais le directeur était un ambitieux, on était 7 dans le groupe, et il voulait mettre une représentante dans le projet, une nana qui n'avait rien à voir avec le groupe. Je me souviens qu'ils allaient nous payer 20 dollars par jour là-bas. Mais ce directeur a commencé à se disputer avec l'impresario et qu'il ne voulait pas partir pour 20 mais pour 30 et avec la nana. Si à Cuba, jamais on gagne ça ! C'était 20 dollars avec la nourriture et tout ! En plus là-bas, tu choppes des bons pourboires. L'impresario lui a dit que non et est parti. Moi je m'étais déjà éloigné du groupe (Chocolate Caliente), alors j'ai dû rester dans avec Changüü Habana.*

Le groupe reste à Cuba et malgré l'ambiance pesante qui y règne, il se produit légalement sur scène par l'intermédiaire de l'Entreprise Provinciale de Promotion « Ignacio Piñeiro ». Ramón retrouve avec plaisir le pur jeu *changüü* et tourne sur quelques « bonnes scènes » de la capitale (*La Casa de la música de Miramar, Los Jardines de la Tropical*).

---

<sup>383</sup> J'aborderai en détail la lutte des musiciens sur le Malecón dans la partie suivante. Aujourd'hui, le terrain de lutte se situe de l'autre côté de la ville, sur le front de mer du Vedado en face de l'hôtel Nacional.

<sup>384</sup> Il emploie ici le verbe *contratar* qui témoigne bien que la *lucha* du Malecón fait partie du job.

En 2002, ce groupe, qui réunit de nombreux auditeurs quand il se produit sur scène, joue dans une série de concerts sur la place publique de Camaguey, tout proche du lieu de naissance de Ramón. À la suite de ses représentations, le directeur du groupe escroque ses propres musiciens détournant sur « une de ses cartes magnétiques » la moitié des recettes, et déclare aux musiciens que la somme manquante a été prise par l'État. Cette malversation ajoutée à la production d'un disque dont les musiciens n'ont jamais vu la couleur, ni touché aucune forme de droits d'auteur, amène le groupe à sa fin.

De retour à La Havane, Ramón se retrouve de nouveau en 2002 sur le Malecón, luttant avec un ami chanteur auprès des touristes à présent dans le Vedado. De nouveau, il reçoit une information précieuse et apprend par l'intermédiaire d'un bassiste avec qui il partage de nombreuses *descargas* nocturnes que le groupe de musique traditionnelle *Los Vargas del Caribe*, de retour des Emirats Arabes Unis vient d'exclure son *tresero* et son guitariste pour « indiscipline » suite à ce déplacement. Ramón est auditionné par le groupe qui l'accepte. Pour la première fois, en 2003, il obtient l'aval professionnel en tant que musicien de groupe, après une évaluation passée par la formation dans l'enceinte de leur entreprise le Centre Provincial de la musique « Adolfo Guzmán »

Bien que le répertoire du groupe ne soit pas en corrélation avec le savoir-faire musical *changüí* de Ramón, il peut avec les *Vargas* envisager plus sereinement la suite de son destin de musicien. Il se produit dans les bars et restaurants de la ville qui, selon les endroits et le public qui les fréquente, donneront du pourboire, donneront lieu à la vente du petit disque du groupe. Il reçoit donc en plus du salaire, une rente qui, si elle s'avère insuffisante, peut être complétée par ce que le Malecón lui donnera.

Le caractère assez chaotique des débuts de Ramón en tant que musicien professionnel met en avant d'une part, l'importance que prend l'illégalité dans l'établissement d'une carrière, et d'autre part le rôle secondaire des institutions cadrant la pratique musicale. Passé dans un premier temps par une trajectoire « classique », rythmée par la politique révolutionnaire (Angola, Urss), il quitte les sentiers battus par le socialisme cubain en même temps que la situation économique dégrade. Le *trapicheo* et l'invention sont autant de nouvelles voies possibles pour parvenir à « trouver une vie ». Il s'est formé « à la roublarde », de manière autodidacte et continue d'inscrire son jeu dans un apprentissage se renouvelant et s'actualisant constamment au gré des opportunités de travail. Ne cherchant pas à s'ancrer dans un style particulier et devenir un spécialiste, Ramón ne formule pas de volonté de faire carrière, et il n'élabore donc pas de stratégie vocationnelle *a posteriori* comme ce fut le cas avec Isael ou



David. L'entrée dans la musique n'est donc pas inscrite dans une idée de destin, mais plutôt conçue comme une opportunité à saisir.

<i>Mi padre fue Comunista Yo no tanto como él Quién le ponga un dedo encima Va a conocer mi "carey".</i>	<i>Mon père était communiste. Je ne l'étais pas autant que lui. Mais celui qui le touche Va connaître ma colère.</i>
<i>Yo no tanto como él Yo no tanto como él</i>	<i>Je ne l'étais pas autant que lui Je ne l'étais pas autant que lui</i>
<i>Mi Padre en Aquel Enero No me sacó del país Me vistió de Pionero Y me enseñó a combatir Y me enseñó a combatir.</i>	<i>Mon père en ce mois de janvier Ne m'a pas fait quitter le pays Il m'a vêtu de pionnier Et m'a appris à me battre Il m'a appris à me battre.</i>
<i>Yo no tanto como él Yo no tanto como él</i>	<i>Je ne l'étais pas autant que lui Je ne l'étais pas autant que lui</i>
<i>No voy a pedir perdón por la vida mía Yo soy lo que supe ser Y qué maravilla Y qué maravilla.</i>	<i>Je ne demanderai pas pardon pour ce que j'ai fait de ma vie Je suis ce que j'ai pu être Et c'est bien comme ça Et c'est bien comme ça.</i>
<i>Mi padre fue Fidelista Yo no tanto como él Pero quien toque a mi padre Tiene que darme también tiene que darme también.</i>	<i>Mon père était Fidéliste Moi plus autant que lui Mais celui qui touche à mon père Aura affaire à moi Aura affaire à moi.</i>

Le passage par ces parcours de vie permet de constater dans quelle mesure la crise de la période spéciale a considérablement contribué à redéfinir les cadres de la pratique musicale à Cuba. On peut y observer une forte rupture dans le monde musical et ses entrées. Ces trajectoires symbolisent une recomposition des carrières et la remise en question de la stabilité professionnelle qui interrogent très fortement les dynamiques traditionnelles de mobilité sociale.

Le parcours de Mateo donne à voir la grande cohérence des carrières musicales avant la crise, ce qui tenait aux conditions économiques favorables ainsi qu'à une certaine stabilité

politique. L'identification au processus révolutionnaire, malgré de nombreux errements liés au contrôle de l'expression des artistes « disant des choses » semblait toutefois assez solide pour rendre en quelque sorte opératoire la fonction de l'artiste comme soldat de la révolution. En outre, aucun obstacle matériel n'entravait leur jeu et ils se produisent dans des conditions tout à fait acceptables. Les musiciens pouvaient donc se dédier au noyau créatif, à la pure création, sans devoir « lutter » pour trouver du travail, se battre pour parvenir à produire quelques bénéfices de leur métier.

Le monde amateur complétait avec une certaine efficacité le monde professionnel. Même si l'entrée dans la profession était contrôlée de manière rigide, les amateurs avaient la possibilité de déployer leur talent et leur passion pour la musique. Ils pouvaient avancer symboliquement dans ce monde et construire progressivement une solide réputation de compositeur, d'instrumentiste, d'artiste. S'ils sont « conséquents », ils se produisent, cohabitent et partagent avec ceux qui ne font que ça. De ce fait, le monde professionnel demeure viable, ne connaît pas la surpopulation, ni de mise en concurrence acharnée.

Tout cela tranche très fortement avec l'expérience de ceux que j'ai appelés « les nouveaux arrivants ». Les indéfinitions introduites par la dérégulation des institutions de la culture, dues entre autres à leur désorganisation et à la place croissante occupée par la corruption et les démarches illicites, ont participé à un mouvement massif de conversion et reconversion vers la musique professionnelle : on mobilise les éléments de son passé, les expériences en rapport avec la musique et l'art, pour s'inventer un destin de musicien.

Les trois parcours abordés (David, Isael, Ramón) mettent en avant une transition dans les modalités de la pratique musicale et la manière de faire le métier de musicien. Ils illustrent la fin de la stabilité et le début d'un processus de recomposition des habitus dans le monde de la musique.

Le contexte économique hostile rend tout d'abord difficile un ancrage de leur carrière. Leur déploiement s'appuie désormais sur une mobilisation de réseaux qui échappent progressivement au contrôle direct de l'État. Il est clair que les musiciens n'attendent plus rien d'autre des institutions culturelles que d'avaliser et légaliser leur pratique. Tout le reste du travail, notamment la promotion et la recherche d'activités, dépend des informations qui circulent et des liens entretenus avec les pairs, usant du jeu des services et contre-services. On peut donc y voir une forme de récréation d'un nouveau lien social qui pallie au vide institutionnel.

Cependant, pour parvenir à s'imposer, il faut apprendre à jouer des coudes dans un monde du travail devenu très concurrentiel. Dans ces conditions, la catégorie de musiciens se

diversifie fortement et compte des praticiens plus roublards, pragmatiques. De fait, le message musical perd peu à peu son rôle de légitimation politique et on passe du musicien comme soldat de la culture à une sorte de musicien en *free lance*.

C'est dans cette mesure que l'on peut observer une forme de transition générationnelle qui trouve son fondement dans un évènement sociohistorique plus que sur une classe d'âge ou un cycle de vie<sup>385</sup>. Cette « génération CapiSol » que ces musiciens esquissent porte un rapport nouveau au projet sociétal mais aussi à soi. Les musiciens qui n'ont connu, en tant que professionnels, que les années les plus noires du socialisme cubain, composent et improvisent face à l'incertitude de la vie après la période spéciale, et voient leur quotidien rythmé par une grande incertitude. En effet, se penser en termes de projet, mettre en scène le futur pour consolider le présent devient impossible quand les problèmes les plus élémentaires du quotidien prennent une place prédominante. On ne peut dès lors que vivre dans une temporalité conditionnée par le provisoire ou le transitoire. C'est avec ce cadre fragile que les musiciens doivent « faire », en apprenant à apprivoiser cet ordre du provisoire.

L'expérience différenciée de l'Angola constitue un exemple plus concret de cette situation générationnelle transitoire. Pour les plus anciens de ces musiciens, elle fait partie d'un récit épique d'une partie de leur carrière, avec l'idée forte qu'ils portaient pour défendre une cause bien identifiée, avec leur instrument en guise d'armes, ce qui ne va pas sans entraîner chez eux un sentiment de fierté. À l'inverse, les nouveaux arrivants dans la musique voient dans cette expérience un traumatisme et une souffrance. Ils sont partis pour des raisons qui semblent aujourd'hui encore leur échapper et ont vite rayé cette expérience de leur curriculum personnel.

On voit se dessiner dans ces parcours une nouvelle manière d'être artiste se basant sur la mise en place d'un certain nombre de tuteurs de carrière en marge de l'autorité directe de l'État selon des modalités que je vais à présent aborder. Pour le dire simplement, c'est leur capacité à s'adapter aux fortes contradictions, palpables dans l'espace havanais et surtout à y faire front en les articulant, qui détermine le bon déroulement de leur carrière.

---

<sup>385</sup> Idée que l'on peut retrouver dans un autre contexte dans les travaux de Laetitia Buaille (2002) qui nous parle de « Générations intifada » dans les territoires palestiniens, ou bien chez Virginie Coulloudon qui parle de « Génération Gorbatchev » en URSS (1989) pour se référer aux forts changements introduits par la perestroïka.



## 5. Pratiques ambivalentes, espaces contradictoires : Jouer en CapiSol

Ce que les « musiciens ordinaires » appellent à Cuba « les activités » sont toutes les représentations en public, que ce soit sur les plus grandes scènes de la capitale, en passant par des présentations plus banales dans les hôtels ou restaurants, jusqu'aux endroits les plus anodins. Il est donc question d'une *pratique* de la musique dans différents *espaces*. Ces activités mettent en jeu des échelles de valeurs, des répertoires identitaires, des stratégies. Elles vont permettre non seulement de voir comment la musique se fait et se joue à Cuba aujourd'hui, mais aussi de quelle manière le rapport au changement dans l'Île et au politique se joue ou se déjoue au jour le jour. Les « arts de faire » (Certeau, 1980) constituent l'ensemble des manières d'évoluer et de manipuler ces espaces parfois clairement contradictoires. Ils donnent lieu (tout au moins « visent ») à l'acquisition de profits matériels et symboliques, nécessaires et « utiles » à leur bien-être économique, mais aussi au maintien et à la poursuite de leur carrière.

Je me plongerai donc dans les dimensions les plus quotidiennes de la vie de musiciens à Cuba en montrant comment se constitue « une éthique du jour le jour » rythmée par la nécessité de subsistance tout autant que par la volonté de se construire un futur en rapport avec leur pratique. Mais avant, il est nécessaire de donner quelques éléments de descriptions concernant le terrain de jeu de ces musiciens, la ville de La Havane

### 5.1. La Havane

*Mirando un álbum de fotos  
De la vieja capital  
Desde los tiempos remotos  
De La Habana colonial.  
Mi padre dejó su tierra  
Y cuando al Morro llegó  
La Habana le abrió sus piernas  
Y por eso nací yo.  
Habana, Habana,  
Si bastara una canción  
Para devolverte todo*

*En regardant un album de photo  
De la vieille capitale  
Du temps lointain  
De la Havane coloniale.  
Mon père a abandonné sa terre  
Et quand il est arrivé au Morro  
La Havane lui a ouvert les jambes  
Et de là, je suis né.  
Havane, Havane  
Si une chanson pouvait suffire  
pour te rendre tout*

Mes interrogations se réfèrent à un cadre qui se distingue par ses caractéristiques propres : La Havane. Les particularités de la capitale cubaine vont au-delà de la simple définition d'un contexte spatial, pour aller jusqu'à fonder mon questionnement problématique. La ville apporte aussi ses propres réponses aux questions concernant la vie en CapiSol.

On peut tout d'abord dresser un inventaire rapide des phases les plus marquantes de la politique révolutionnaire marqué par une attention assez relative sur l'aménagement des grandes villes cubaines au profit d'une valorisation des zones rurales, puis par le chaos introduit par la période spéciale en temps de paix.

Dès le début des années 60, dans sa volonté de diminuer les fortes inégalités en termes de maintien et d'accès à un logement décent, le pouvoir met en place un système de protection pour les locataires possédant de faibles revenus. On interdit tout d'abord les actions légales contre les familles menacées d'expulsion en raison d'impayés, puis on régule à la baisse le prix des loyers. En outre, une partie des logements laissée par des propriétaires ayant quitté le pays est utilisée pour reloger ou accueillir de nouveaux arrivants. Aussi, une grande attention est portée à l'éradication des bidonvilles (*llega y pon*), disséminés aux quatre coins de la ville. Les habitants sont mobilisés, par l'intermédiaire du nouveau Ministère des Travaux Publics pour participer à la construction de leur futur logement grâce au programme « Esfuerzo propio y ayuda mutua » (*effort propre et aide mutuelle*). Cependant, cette initiative, faute d'encadrement, donne lieu à des formes d'auto construction qui ne laissent en rien présager une amélioration des conditions de logement et mène ainsi à la fin de ce programme (Rabinovitch, 2010). En parallèle, une franche volonté de rationaliser les unités d'habitat se développe, s'inspirant des idées architecturales modernistes et fonctionnalistes dominantes à cette époque. Cette volonté se heurte cependant à de grands problèmes d'approvisionnement de matériels provoqués en particulier par la mise en place de l'embargo américain en 1961. Beaucoup de projets de construction, déjà rabotés et donnant la primeur aux matériaux et composants préfabriqués, ont été revus à la baisse ou simplement avortés en raison de ces difficultés (Scarpacci, Segre, Coyula, 2002 : 139).

Dans ces années 60, la priorité est donnée au rééquilibrage des terres agricoles et une profonde reconsidération, valorisation et développement des zones rurales. La focalisation sur le monde agricole prime, pour donner un souffle nouveau à la production cubaine et tout

---

<sup>386</sup> Carlos Varela, *Habáname*.

particulièrement le sucre : « Sin azúcar, no hay país » (*Sans sucre, pas de pays*). La canne à sucre devient le fer de lance et la priorité du gouvernement cubain, une politique qui atteint son paroxysme durant la grande *zafra* de 1970.

Alors que les besoins de logements et d'aménagements sont très importants, l'attention portée aux zones urbaines et plus encore à La Havane est discrète,. En effet, La Havane « bordel de l'Amérique »<sup>387</sup>, et les espaces urbains en général gardent une image négative de décadence et désordre qui ne coïncide que peu avec le renouveau révolutionnaire<sup>388</sup>. Elle porte en elle l'image symbolique de ce qu'Elizabeth Burgos appelle une « femme pécheresse », belle et majestueuse mais tentatrice, loin de la vertu et de la pureté révolutionnaire (Burgos, 2009). Ainsi, la ville reste dans une sorte de léthargie et souffre de l'immobilisme politique des dirigeants sur les questions urbaines.

A partir de 1971 et à la suite de l'échec de cette *zafra*, sont mis en place, dans ces années de rapprochement structurel avec le modèle soviétique, les plans quinquennaux et une planification rigide qui comprend cependant des mentions concernant l'aménagement et la construction urbaine. Mais ce qui marque les années 70 et 80 est l'une des expériences les plus caractéristiques en matière de construction et de logement : « les micro brigades ». L'objectif est de permettre aux Cubains d'avoir accès à la propriété. Pour ce faire, ces derniers sont parfois complètement libérés de leur travail (tout en continuant à toucher leurs salaires), et mobilisés en groupes (*brigadas*) pour participer à la construction de leurs futurs logements. Les micro brigadiers, symboles du volontarisme politique appliqué aux politiques urbaines sont issus de milieux sociaux et professionnels très hétérogènes ce qui participe dans une certaine mesure à la diversité de ces futurs ensembles (comme le note non sans réserves Marie-Laure Geoffray, 2007). Le quartier d'Alamar, à l'est de la Havane en est l'exemple le plus frappant et le plus abouti. Constituées de matériaux préfabriqués, ces constructions s'inspirant du fonctionnalisme soviétique mettent en avant une standardisation de l'unité d'habitat pour pallier ainsi aux pénuries de logement toujours massives dans la capitale.

La Havane connaît un point d'arrêt en matière d'aménagement urbain avec la crise de la période spéciale. L'économie cubaine paralysée, La ville entre en sommeil, symbolisé par les coupures de courant interminables (*apagones*), et voit son parc de logements se dégrader de

---

<sup>387</sup> Avec ses nombreux casinos interdits dès le début des années 60, ses hôtels luxueux contrastant avec les conditions de vie très difficiles en périphérie, une prostitution massive.

<sup>388</sup> En opposition avec la « virilité » et la décence raisonnée des révolutionnaires. D'ailleurs, la personnification féminine et quelque peu machiste de La Havane est assez fréquente, notamment chez les artistes. Son image évolue cependant dans le temps. Par exemple, de cette femme pécheresse, on passe à celle de la « vieille coquette » pour l'écrivain et humoriste Jorge Bacallao (voir en annexes « Le monologue de la Havane », p 11).

manière spectaculaire. L'entretien du patrimoine immobilier et l'installation d'infrastructures adéquates (égouts, canalisations, etc.)<sup>389</sup> sont de même considérablement freinés.

Malgré quelques initiatives, notamment d'ONG cubaines accordant une place à la consultation populaire sur ces questions du logement, (Rabinovitch, 2010), La Havane devient pour reprendre l'expression de José Antonio Ponte « une ville en ruine à cause d'une guerre qui n'a jamais eu lieu ». Il ajoute ce commentaire sur l'atmosphère que créent ces ruines.

*La Havane est en ruine. Il y a plus de ruines qu'à Rome. Mais Rome est la mère des ruines, auxquelles toutes les vieilles villes aspirent. Mais il y a une grande différence. Les ruines cubaines sont habitées et pas les ruines romaines. Les ruines qui ne sont pas habitées peuvent t'emmener dans une réflexion sur l'histoire, sur la manière dont les grands empires sont tombés, une réflexion nostalgique, mélancolique. Mais les ruines habitées ne te permettent pas la mélancolie, ne laissent pas d'espaces à la nostalgie. Elles créent un sentiment venimeux, acide et douloureux. Elle te donne seulement un sentiment scandaleux. (Recueilli par Borchmeyer, document audiovisuel, 2006).*

Aucune politique publique n'offre à la population de moyens viables de rénover son logement. Les entretiens et mises aux normes des édifices n'ont en effet touché que les bâtiments susceptibles d'être utilisés pour le développement de l'industrie touristique. Le reste du parc habitable se dégrade au fur et à mesure des années. Face à cela, les habitants ne peuvent procéder qu'à de précaires réparations en inventant et bricolant avec divers matériaux recyclés (vieilles tuiles, carrelages récupérés dans des édifices abandonnés)<sup>390</sup>. En effet, si beaucoup de matériaux sont à présent disponibles dans les boutiques en devises, rares sont les individus qui peuvent y avoir accès et l'on fait donc avec « les moyens du bord » pour maintenir son logement en état. Aux problèmes d'insalubrité<sup>391</sup> et en conséquence du grand manque de logements, s'ajoute le problème de la surpopulation. Le plus souvent par défaut, dans une grande partie des foyers cubains, trois voire quatre générations cohabitent sous le même toit. La promiscuité caractérise ainsi la vie à La Havane aujourd'hui et certains de ses quartiers atteignent des densités de population comptant parmi les plus élevées d'Amérique du sud. Centro Habana comptait en 2006 une densité de près de 40000 habitant par km<sup>2</sup>, la ville entière (Ciudad de La Habana) en représente un peu plus de 3000 habitants au km<sup>2</sup>, chiffre<sup>392</sup> auquel il faut ajouter, les personnes non recensées vivant dans ces zones illégalement.

---

<sup>389</sup> Voir Douzant-Rozenfeld, Roux, (1997).

<sup>390</sup> Voir sur ce sujet les illustrations très équivoques de Penelope de Bozy (2002).

<sup>391</sup> La première cause d'intervention des pompiers dans la capitale était à la fin des années 90, selon Olivier Languepin (1999), l'effondrement d'édifices.

<sup>392</sup> ONE (2009).



Dans ces conditions que l'on reconnaît difficiles, La Havane demeure aujourd'hui la seule grande ville de l'île avec plus de deux millions d'habitants. C'est le premier port, le premier bassin d'emploi et le siège de toutes les administrations publiques fortement centralisées. À l'inverse des autres grandes villes latino-américaines et malgré les nouvelles problématiques abordées plus haut, issues de la période spéciale, elle n'offre pas au regard de l'observateur le spectacle décadent d'une misère humaine, de populations entassées dans des bidonvilles ou d'enfants mendiant dans les rues. La préoccupation du gouvernement révolutionnaire de réduire les inégalités sociales, de promouvoir une certaine forme d'égalité et de justice sociale, mais aussi les subventions soviétiques ont permis de « tasser » la pyramide sociale antérieure et dans une certaine mesure préserver la population contre les situations de grande précarité.

La Havane est aussi un grand centre universitaire ce qui lui confère une certaine jeunesse. De plus, c'est le premier centre touristique de l'île (avec Varadero) avec des infrastructures développées et nombreuses. Les anciens palaces coloniaux et le centre historique ont été rénovés dans cette perspective ce qui confère à certains quartiers de la ville une incontestable splendeur. Ces plans de rénovation ont visé quasi exclusivement le centre historique de la Vieille Havane, classé « patrimoine mondial de l'humanité » par l'UNESCO depuis 1982 (Bailey, 2008).

Malgré une tentative de réduire les inégalités spatiales au niveau national et de fait limiter les déplacements vers la capitale, La Havane demeure un centre très attractif pour la population. Les perspectives qu'elle peut offrir attirent un flux continu de provinciaux. Face aux faibles opportunités d'ascension professionnelle, aux conditions économiques dégradées des provinces, ces derniers choisissent de venir « chercher une vie à La Havane » comme j'ai pu le vérifier avec David et Isael. Or, la possibilité de s'installer à La Havane est soumise à de nombreuses régulations et contrôles, et ce particulièrement depuis le durcissement des politiques migratoires internes en 1997. En conséquence, beaucoup choisissent une installation illégale dans la ville, ce qui les empêche d'avoir accès aux produits de la libreta. Pour ces mêmes raisons, leurs possibilités de trouver un emploi sont considérablement limitées (tout au moins le temps de légaliser leur présence), basculant pour beaucoup vers les activités informelles et non déclarées dans la restauration, le bâtiment, les diverses ventes de produits ou service pour les particuliers, et bien sûr les « services culturels ».

*Qué va, está bueno ya,  
Que La Habana no aguanta más.*<sup>393</sup>

*Allez, ça suffit,  
La Havane n'en peut plus.*

La présence des « orientaux » dans la capitale, comme l'ont illustré les propos et l'expérience d'Isael entraîne une suspicion et une forme de discrimination de la part des Havanais se qualifiant de « pure souche » (*de pura sepa*) que l'on ressent au quotidien. Les *palestinos* seraient selon certains d'entre eux plus bruyants, impolis, vivant comme des parasites dans les périphéries havanaises, venant profiter de la ville par exemple au travers du *jineterismo*.

Le tourisme, permettant légalement ou illégalement de se procurer des ressources financières intéressantes, a contribué à faire de la capitale ce pôle extrêmement attractif. Les quartiers centraux qui sont aussi les plus touristiques (Habana Vieja, Centro Habana, Vedado) sont touchés par ce *jineterismo*, phénomène qui, quoique marginal, est perçu comme d'une ampleur inquiétante par les autorités.

La structuration symbolique et concrète de la ville, la configuration de ses espaces et de ses activités amènent à penser l'espace urbain havanais en termes de discontinuités (Hellequin, 2007) et de superpositions autant politiques, économiques, architecturales, esthétiques que symboliques, lesquelles, bien que parfois contradictoires, cohabitent pourtant.

Tout d'abord, le cadre urbain, dans ce contexte qui demeure autoritaire, suppose l'établissement d'une fonctionnalité et la mise en place d'un espace fortement réglementé et rationnel. Ceci suppose que la ville doit « intégrer » sa population, contrôler ou réguler les circulations en vue d'une structuration et d'une organisation adéquates. Ceux qui ne vont pas dans le sens de cette fonctionnalité sont assignés à la marge<sup>394</sup>. La Havane porte à cet égard les marques d'un certain totalitarisme. Cette dernière apparaît symboliquement quadrillée. Les murs « surveillent » la population par les messages qu'ils véhiculent : les *consignas* présentes dans tous les quartiers balisent « les territoires concrets et les imaginaires collectifs » (Geoffroy 2007) et peuvent être considérées comme un rappel à l'ordre, une mise au point de ce qui est et de ce qui doit être. Aussi, les CDR présents dans chaque pâté de maison participent au quadrillage de la ville. Le pouvoir investit donc les interstices les plus quotidiens de la vie urbaine. Il faut ajouter à cela la forte présence et la visibilité de la police

---

<sup>393</sup> Chanson de la fin des années 80 du groupe très connu los Van Van.

<sup>394</sup> Cette remarque doit beaucoup au texte poétique « El paseo ahumada » (1983) du poète chilien Enrique Lihn qui met en avant cette idée.

dans le grand centre havanais. Ce marquage définit de fait ce que peuvent être la surveillance panoptique et les « techniques du pouvoir » à Cuba.

Mais derrière l'uniformité et la cohésion que pourrait laisser voir le marquage politique, la ville compte avec de fortes disparités. La géographie sociale de cette métropole connaît une différenciation loin d'être négligeable. Par exemple, les contrastes en matière de logements sont flagrants, de la paisible zone résidentielle de la Víbora au quartier délabré de Habana Vieja et Centro Habana. Les grandes avenues majoritairement peuplées de Blancs du Vedado, les rues étriquées et surpeuplées du quartier « los Sitios », la Vieille Havane touristique et coloniale en lente rénovation, les luxueuses maisons modernistes d'architectes du Nuevo Vedado et les ambassades de Miramar, sont autant de paysages distincts.

Bien sûr, les frontières entre ces espaces différenciés et porteurs de référents antagonistes sont poreuses. Et quand les forces de la surveillance viennent tenter de rendre plus rigides ces frontières, les réactions peuvent être étonnantes comme en témoigne cette anecdote relatée par un jeune Havanais vivant dans le quartier assez populaire du Cerro.

*J'étais dans le Vedado pour trouver un après-shampoing Pantene pour ma copine. J'étais dans la galerie marchande de l'hôtel Habana Libre lorsqu'un policier s'approche et me demande mes papiers puis me dit « tu fais quoi dans le Vedado si tu vis dans le Cerro ? ». Je lui réponds « Et vous, qu'est-ce que vous faites à La Havane si vous êtes de Santiago ! »<sup>395</sup>*

Ces discontinuités et ces contrastes sont aussi présents au sein même de chaque quartier où cohabitent la *bodega* dans laquelle les habitants se fournissent en produits rationnés par la libreta, les marchés libres paysans où sont vendus les produits agricoles en monnaie nationale, et les *tiendas* où sont proposés les produits manufacturés en devises à des prix très élevés. Chacun de ces espaces de consommation (question épineuse dans ce contexte économiquement tendu) renvoie symboliquement à différents « mondes », mettant en scène d'un côté la profusion et la couleur dans le monde de la devise, de l'autre l'étroitesse et un aspect plutôt morne dans celui de la monnaie nationale et du rationnement. Ils amènent de plus à mobiliser, pour reprendre la terminologie de Pierre Bourdieu, deux types de capitaux distincts, l'un économique déterminé par la possession de CUC (peso convertible), l'autre social puisque l'acquisition des produits rationnés dépend souvent de la connaissance de leur disponibilité fortement réduite dans le temps, de l'intégration dans les petits réseaux d'information de voisinage.

---

<sup>395</sup> Le jeune fait ici allusion au fait que la grande majorité des policiers exerçant dans la capitale sont originaires des provinces orientales. Le fait de ne pas être implanté dans la ville évite ainsi la corruption de ces fonctionnaires.

Dans la même optique, les *Casas de la cultura* (maisons de la culture), lieux d'activités communautaires destinées aux populations locales où se produisent parfois les musiciens semblent s'opposer à *La Casa de la música* où jouent les grands groupes de *salsa* et de *reggaetón* cubains à des prix tout aussi inaccessibles, tout comme les petits magasins de vente de cassettes audios en monnaie nationale contrastent avec la *tienda* Artex offrant les nouveaux CD payables en devises.

Enfin, cette idée de superposition est palpable dans le patrimoine construit de La Havane. L'architecture, particulièrement dans la capitale, est marquée par un fort éclectisme. On y trouve une mosaïque bariolée, regroupant des esthétiques architecturales *a priori* opposées ou tout au moins dissonantes qui finissent dans ce cadre par s'harmoniser. Par exemple dans le quartier du Cerro, le fonctionnalisme des édifices de « l'Esquina de Tejas » se fond dans le décor baroque et rococo « meringué » de l'avenue principale. Á Santo Suarez, les édifices « art déco » de style américain<sup>396</sup> (malheureusement presque tous en ruines et abandonnés) cohabitent avec les constructions spontanées des habitants. La Capitole néo classique jouxte le théâtre néo baroque « Garcia Lorca » et ouvrent tous deux sur la vieille Havane coloniale.

Tous ces éléments montrent d'ores et déjà que La Havane est un assemblage, un parfois heureux bricolage d'éléments n'ayant *a priori* aucune unité. La ville prend une grande importance dans mon travail dans la mesure où c'est le cadre pratique où évolue la population qui m'intéresse, son terrain de jeu. L'usage de l'espace havanais par les Havanais et particulièrement les musiciens ordinaires va montrer dans quelle mesure on s'accommode et joue des ambivalences de la ville et du caractère normé de chaque endroit qui la compose.

Enfin, il faut noter que dans la perspective de cette thèse, cette ville n'est pas simplement un décor, mais une composante déterminante dans la vie des musiciens ordinaires et ainsi une partie de mon objet général de recherche. L'inscription spatiale des pratiques des musiciens s'ancre en effet profondément dans leur identité de travailleurs de la culture.

Les musiciens rencontrés s'identifient tous de près ou de loin au style *trova*. L'origine étymologique se réfère soit au verbe de langue romane « trobar » qui signifie composer, inventer ou deviser, ou bien du latin « tropus » qui renvoie à inventer un trope, une poésie. Les *trovadores* étaient au XIX<sup>ème</sup> siècle à Cuba des auteurs interprètes qui allaient de ville en ville pour montrer et vivre de leur musique. Ce courant a connu des évolutions dans ce pays allant de la *trova tradicional* à la *nueva trova*, jusqu'à la *novísima trova*. Les *trovadores*

---

<sup>396</sup> Les plus connus dans ce style sont à la Havane, le bâtiment Bacardi, et le López Serrano. (Voir en annexes le López Serrano et la surprenante église méthodiste du Vedado, p 31, Fig.16, 17).

contemporains et les musiciens populaires portent donc en eux cette tradition. Le cheminement incessant dans la ville et cette posture déambulatoire font partie de leur héritage et beaucoup continuent d'assumer cette identité bohémienne et indépendante.

Je vais l'aborder, la division et la répartition des activités dans l'espace havanais donnent lieu dans une certaine mesure à un cloisonnement des différents espaces urbains, les marquant symboliquement de manière parfois abrupte. Je vais donc voir de quelle manière certains d'entre eux évoluent et parviennent, dans un tel espace, à faire au quotidien leur métier.

Dans l'examen des régulations et dérégulations institutionnelles et des cadres de l'activité artistique, j'ai fait appel à de nombreuses reprises à un musicien qui a traversé toutes les phases historiques de la culture révolutionnaire : Mateo. Il m'a aidé à mettre en perspective ces changements. Il s'agit maintenant d'aborder la pratique musicale ordinaire d'aujourd'hui et c'est David « El pequeño gigante » (le petit géant) qui va me servir le plus souvent de fil directeur. En effet, de par sa manière de « faire le métier » ouverte et son hyperactivité l'amenant à se produire en tout types de contextes et de lieux, de « faire feu de tout bois » pour vivre de sa musique, il offre la possibilité de dresser un tableau complet et large de ce que peut être aujourd'hui la manière de travailler en CapiSol.

## 5.2. Avant de travailler: *comer y transporte*

### 5.2.1. Se préparer

Il me semble nécessaire, avant d'entrer dans les détails strictement musicaux, de commencer par planter le décor et décrire ce qui semble déborder mais qui en réalité conditionne leur travail : manger, sortir et rentrer chez soi.

David comme beaucoup de musiciens n'a pas un emploi du temps fixe, il n'est le soliste officiel d'aucune structure. Il se lève généralement le matin quand sa compagne chez qui il vit part au travail à 7h30. Il fait couler un café si le paquet mensuel fourni par la *libreta* n'est pas terminé ou si une rentrée économique lui a permis d'en acheter sur le marché noir<sup>397</sup>. Il

---

<sup>397</sup> En effet, un paquet de 115g de café est fourni à chaque personne du foyer par la *libreta* et ce au prix de cinq pesos. Une fois achevé, il faut soit s'en passer, soit s'en procurer dans les *shopis* pour environ 4 CUC (environ 100 pesos cubains pour 250g), soit au marché noir à 15 pesos (qui est le même café de 125g de la *libreta* non consommé et revendu par les usagers, ou bien un *invento cubano* provenant du vol ou déviation de cette marchandise dans les entrepôts d'État. Ceux qui choisissent de vendre en plus grande quantité ce café détourné le mélangent avec de la farine de pois chiche pour en augmenter la valeur ajoutée, ce qui donne à ce café une saveur bien particulière.

réchauffe ensuite de l'eau sur sa vieille plaque de gaz qu'il vide dans un seau pour se doucher. Chez lui, tout comme chez Ramón, Isael et une grande partie de la population, le système d'eau se réduit à une arrivée d'eau, pour l'ensemble de la maison (toilettes comprises). L'eau est stockée dans un tonneau en fer ou en plastique (*tanque*). Il se lave ensuite grâce au gros savon paraffiné que sa compagne « résout » (obtient par des moyens à la limite de la légalité) au travail et pense à déjeuner.<sup>398</sup>

C'est assez courant pour le signaler, le frigo des Cubains est parfois complètement vide<sup>399</sup> et fait que certains musiciens partent le ventre vide à certaine de leurs activités<sup>400</sup> en espérant d'une manière ou d'une autre remplir la huche. À cet égard, en plus de l'intérêt quant à la présence d'étrangers et l'apport potentiel de devise, il est très intéressant de travailler dans les restaurants ou dans certaines installations touristiques puisque certaines fournissent un repas chaud aux musiciens<sup>401</sup>.

Dans la maison, c'est plutôt David qui s'occupe des tâches ménagères ce qui ne va pas sans entraîner de grandes tensions dans ce couple qui ne constitue pas le modèle dominant dans la société cubaine. En outre, c'est un excellent cuisinier<sup>402</sup> qui fait les courses la plupart du temps, ou pour reprendre sa propre expression, « qui cherche la nourriture » (*Que busca la comida*), activité suffisamment prenante pour être mentionnée ici. Après avoir mis un peu d'ordre, selon ce qu'il doit faire ou voir, David s'habille de son costume beige bien repassé au pli en milieu de jambe, ou bien plus simplement de son jean et d'un polo que lui a laissé un ami avant de retourner en Europe et quitte la maison.

### 5.2.2. Se déplacer

*A trabajar, camina, trabaja,  
suda la camisa,  
camina, trabaja.*<sup>403</sup>

*Au travail, marche et travaille,  
mouille la chemise,  
marche et travaille.*

---

<sup>398</sup> Tous les Cubains, le matin ou le soir se lavent avant de manger car se doucher après le repas entraînerait une mauvaise digestion. Je n'y ai jamais tellement cru mais m'y suis soumis à la longue.

<sup>399</sup> Une blague populaire dit « A Cuba personne ne se couche sans manger, alors si vous n'avez pas à manger, ne vous couchez pas ! »

<sup>400</sup> Durant mes séjours cubains, dans les périodes de vaches maigres, c'est parfois avec moi que David prenait son premier repas de la journée dans la rue avant de nous rendre à l'une de ses activités. En période de vaches plus grasses, il me rendait la pareille en m'invitant à manger chez lui.

<sup>401</sup> On ne leur sert pas ce qui est à la carte, mais plutôt du *congrís* (spécialité cubaine avec du riz et des haricots noirs, ou un arroz amarillo (riz aux épices).

<sup>402</sup> Il s'auto-attribue le statut de *músico-cosinero* (musicien-cuisinier).

<sup>403</sup> Dans cette chanson de 1962, « La Reforma Urbana » que l'on peut entendre parfois sur les ondes cubaines et dont cet extrait est le refrain, Carlos Puebla loue la réforme urbaine de 1960 en chantant « *Cette angoisse citoyenne pour payer le loyer est aujourd'hui résolue grâce à la réforme urbaine* » (*Esta angustia ciudadana del*

Se déplacer, si ce n'est pas une préoccupation majeure des artistes dans les pays européens, est un aspect très important chez les performeurs havanais depuis le début de la crise économique. C'est en réalité une partie du travail musical, un élément que ces derniers doivent prendre en compte au moment d'examiner si une activité est bonne ou mauvaise.

La situation des transports aujourd'hui dans l'île est très difficile. C'est une préoccupation quotidienne avec bien sûr les épineux problèmes de « la comida y la vivienda » (la nourriture et le logement)<sup>404</sup>. Très peu de Havanais et aucun des musiciens que j'ai rencontrés ne dispose d'un véhicule et il faut donc se résoudre à utiliser les transports en commun. Le réseau de transport public a particulièrement souffert tout d'abord en raison de la pénurie de pétrole, puis de la disparition progressive des pièces de rechanges. Dans les premiers temps de la période spéciale, les rues étaient mortes, sans voitures, ni bus.

*On pouvait se coucher au milieu de la calle 23 sans risquer de se faire écraser.*<sup>405</sup>

Par la suite, les transports en commun n'ont jamais récupéré leur niveau des années 80 et se rendre au travail ou à un rendez-vous peut devenir très problématique. À titre d'exemple, depuis la zone périphérique de la Fortuna, à 10 km du centre-ville de la Havane où vit le *trovador* Isael, le temps en transport en commun était de « 30 mn en 1989, trois jours en 1993, une heure trente en 1998, 45 mn en 2008, à une heure trente en 2011 » (Isael).

Le ton d'Isael, ironique et décalé, garde quelque chose de proche de la réalité<sup>406</sup>. Les transports ont suivi le fil de la période spéciale et de ses diverses inventions pour pallier la pénurie et retrouver une circulation normale avec après le néant de 1993. L'invention des *camellos*<sup>407</sup> a libéré un peu l'affluence dans les bus (*guagua*) sans revenir toutefois à la normalité. L'acquisition des bus chinois *Yutong* en 2008<sup>408</sup> a ensuite représenté un bol d'air temporaire pour les usagers, mais ces appareils se dégradent passablement et rapidement, le

---

*pago del alquiler, la ha venido a resolver la Ley de Reforma Urbana.*). Quand David se fâche avec sa compagne, pour ne pas à aller en périphérie chez sa sœur, il loue un appartement illégalement dans le centre.

<sup>404</sup> Une autre ironie de rue répond à la question « quels sont les trois problèmes principaux de l'île ? » : le petit déjeuner, le déjeuner et le diner.

<sup>405</sup> Propos de Mateo. La calle 23, appelée aussi La Rampa, qui traverse le quartier du Vedado est une des plus grandes artères de la capitale.

<sup>406</sup> Isael est pourtant arrivé dans la capitale après 1993.

<sup>407</sup> Le *camello* est le semi remorque « inventé » qui est devenu un des symboles de la période spéciale.

<sup>408</sup> Les *camellos* ont quant à eux été « recyclés » et envoyé en dehors de la Havane dans les autres grandes villes de province. Les regards surpris et horrifiés des Havanais en visite en province à l'apparition de ces *camellos* qu'ils croyaient n'être que de mauvais souvenirs ont témoigné du poids symbolique de ces appareils chez les Cubains. Ils sont l'incarnation de la crise et de l'invention à marche forcée dans laquelle est entrée la population.

ministère des transports se retrouvant de nouveau sans fonds pour remplacer les pièces défectueuses.

Après avoir respecté les règles d'usage de la file d'attente, on entre dans la *guagua* généralement bondée, ce qui en cas de bousculades peut abimer les instruments que chargent les musiciens qui craignent de même pour leur portefeuille. On y voit fréquemment les gens rentrer par les fenêtres, non pas pour éviter de payer (les transports publics sont très bon marché) mais car ils leur semblent que l'arrière du bus est un moins encombré que l'avant ou pour toutes autres raisons que l'exaspération et l'impatience peuvent provoquer. La situation régulièrement tendue en raison de la chaleur, de la hâte, de l'anxiété d'arriver à l'heure donne lieu à de nombreux conflits et bagarres. Quand une bagarre (*una fajazón*) éclate dans une *guagua* pourtant pleine à ras bord, un grand cercle se forme autour des protagonistes qui ont donc un espace pour régler à la main leur conflit et on découvre avec surprise qu'en se serrant un peu plus, il reste de la place. Si à cela on ajoute que la monnaie n'est jamais rendue aux usagers lorsqu'ils payent leur ticket, toutes les conditions sont réunies pour que le trajet soit agité et donc prohibé à l'instrument si délicat qu'est la guitare.

En addition, le travail musical est souvent nocturne et les bus de nuit (*confrontas*) se font rares. Les musiciens doivent donc se résoudre à marcher ou bien se replier sur les taxis collectifs (*maquina, almendrón*). Que ces derniers soient légaux ou illégaux<sup>409</sup>, il leur en coûtera 10 pesos pour un trajet dans le centre (Habana Vieja, Centro Habana, Cerro, Vedado) et 20 pour aller en périphérie (Cotorro, Playa, La Palma, Santiago, Marianao, Guanabo) soit parfois l'équivalent du salaire de l'activité qu'ils vont donner.

*Je dois aller à Santiago de las Vegas. Je prends la 31 si je la trouve, qui m'envoie jusqu'à la Ciudad Deportiva. Mais je dois ensuite avoir 40 pesos dans ma poche pour prendre quelque chose<sup>410</sup>, 20 pour aller de là jusqu'à Santiago et 20 pour revenir en espérant retrouver une 31. Mais c'est pas fini, il faut que je fasse gaffe à ma guitare, il faut que je compte avec la*

---

<sup>409</sup> Les heureux possesseurs d'une voiture (de vieilles américaines généralement laissées par leurs anciens propriétaires en quittant Cuba après la Révolution) peuvent demander une licence pour se livrer à cet office. Ils n'ont en théorie pas le droit de faire monter les étrangers. En 2007 et 2008, j'avais le droit en tant qu'étudiant de monter les *maquinas*. Dans mes séjours de plus courte durée où je n'avais pas ce statut, je me suis félicité ici à de nombreuses reprises de la distorsion cubaine entre théorie et pratique. Je hélais la *maquina*, annonçait ma direction avec aplomb, montait, me taisait en sachant qu'en cas de contrôle, je devais préparer la *muela* (argumentation) postulant que j'étais étudiant. Je devais me disposer à assumer la responsabilité de cette infraction et payer l'amende le cas échéant en espérant, d'une part que le policier ne décide pas de me plumer (et ainsi arrondir sa fin de mois) et d'autre part, en cas d'amende officielle et « légale » que celle-ci soit en monnaie nationale. Tout ceci n'est jamais arrivé et les chauffeurs n'ont jamais eu de problèmes. Durant mes 5 années d'expériences de terrain à Cuba, les chauffeurs ne m'ont refusé la course qu'une seule fois, alors même que j'étais étudiant et résident, que j'en avais le droit. En outre, beaucoup de Cubains qui disposent d'un véhicule (propre ou de fonction) en profitent pour arrondir leurs fins de mois (et leurs commencements parfois...) en faisant le taxi illégalement.

<sup>410</sup> *Coger algo*, il se réfère ici à une *maquina*.



*guagua remplie à ras bords, avec les indisciplines sociales, les mecs qui se battent dedans et tout ça... Ma guitare ne peut pas prendre ce risque, c'est déjà beaucoup que je le prenne moi-même. (Richard, trovador).*

Les taxis officiels et jaunes destinés en priorité aux étrangers et aux Cubains disposant de ressources suffisantes ou voulant « flamber » (*especular*) sont, en raison de leur prix en devise, hors plan de déplacement pour nos musiciens<sup>411</sup>. Les *bicitaxis*<sup>412</sup> qui font des courses plus courtes demeurent aussi trop chers.

Pour toutes ces raisons, les seules personnes qui peuvent espérer être ponctuelles sont soit celles qui disposent simplement de temps et de patience, soit les marcheurs. David fait partie de ces derniers et arpente inlassablement et à toutes les heures de la journée avec son instruments les divers espaces de jeux de la capitale.

### 5.3. Les activités de David

Je vais maintenant dresser un tableau des diverses activités que développent les musiciens ordinaires en décrivant tout d'abord leur formes et les acteurs en présence pour ensuite en comprendre les enjeux. Pour ce faire, je prendrai pour fil directeur l'interprète *trovador* David.

Considéré par ses pairs comme un musicien « jeune » bien qu'il ait 39 ans, David est dans une phase de sa carrière artistique particulière. Bien qu'il soit « connu » localement et reconnu pour ses qualités d'interprète et d'harmoniste, il parcourt la ville de manière incessante pour se présenter dans diverses activités et représentations dans le but de rencontrer des personnes susceptibles de l'aider et de lui « ouvrir des portes » et ainsi s'ancrer définitivement dans le milieu culturel havanais.

David qualifie différemment les activités où il se rend pour jouer en public. Il parle d'une « activité » (*actividad*), d'un « travail » (*trabajo*), « d'un boulot » (*pincha*), d'une « promotion » (*promoción*) ou simplement d'une « fête ». Il est possible de décrypter l'utilisation de ces mots et voir quel sens il y confère, à quel type de pratiques ils renvoient.

---

<sup>411</sup> Les chauffeurs de taxis jaunes en devise, négocient les prix avec leurs clients cubains ou étrangers qui parlent espagnol. Pour se rendre du Capitole au Vedado (environ 3 km), il faut compter la course à environ 2 dollars pour un Cubain et entre 3 et 6 dollars pour les étrangers (même plus pour les plus insoucians ou les trop fraîchement débarqués). Les chauffeurs sont normalement soumis au contrôle de leur compteur mais s'en émancipent en ne le branchant pas, ou en y rajoutant des faux frais divers ce qui fait de ce travail (chauffeurs pour les entreprises d'État Panataxi et Cubataxi), un office recherché.

<sup>412</sup> Les *bicitaxis* sont des bicyclettes aménagées avec deux sièges à l'arrière qui parcourent généralement moins d'un kilomètre.

Un *trabajo* (qui fait allusion à une rémunération) n'empêchera pas la promotion et peut se dérouler dans un temps festif, tout comme la promotion pourra mener, à terme, à une rémunération. Une *pincha* donne lieu à une rémunération mais laisse supposer cependant plus de décontraction. L'utilisation « d'activité » est quant à elle, assez variable, et englobe l'ensemble de ces dénominations<sup>413</sup>. Malgré cela, il est possible de tirer les traits principaux des différentes activités où se rend David, de dresser une typologie des lieux et des pratiques.

### 5.3.1. La « promotion »

J'ai suivi David quotidiennement dans ses déplacements musicaux durant les dix mois qui ont constitué ma phase de terrain la plus longue dans la capitale. David rayonne à partir de Santo Suarez, zone appartenant au *municipio* Diez de Octubre<sup>414</sup>, situé légèrement au sud de l'hyper-centre demeurant cependant accessible à pied. Pour le dire simplement, suivre David m'a été physiquement coûteux tant il arpente la ville. Je me suis demandé comment il pouvait tenir à ce rythme<sup>415</sup>. David veille en effet à être partout, pour se montrer le plus possible, faisant même le pari des activités non lucratives pour se faire connaître.

Il s'agit pour lui de constituer, renforcer et déployer un réseau de relation que Becker appellerait « coterie » (1985 : 129) pour monter dans les échelles de valeurs économiques et sociales des activités, par un jeu de conseils et de recommandations.

#### **Faire le « super communautaire »**

J'ai été très étonné de voir comment dans des situations parfois de grande précarité financière, David se produit sur scène tout en sachant qu'il ne percevra *a priori* aucune rémunération. J'utilise la locution *a priori*, car la question de la rémunération demeure latente et l'opportunité d'obtenir de l'argent ou des avantages pour des services musicaux est perpétuellement en jeu. David justifie cela en me disant :

*Il n'y a rien à faire d'autre, il vaut mieux que je fasse ça que rien du tout, c'est comme ça. Il n'y a rien à faire dans ce pays. On s'ennuie...*

---

<sup>413</sup> C'est ce mot que j'utilise moi-même le plus souvent dans cette thèse.

<sup>414</sup> 10 de Octubre est un quartier assez populaire de la ville, situé plus environ 5km plus au sud. Il doit son nom au 10 Octobre 1868 marque le début des guerres d'indépendance à Cuba. C'est à cette date que Carlos Manuel de Cespedes, devenu héros national, libère dans son exploitation de la Demajagua ses esclaves qui vont peu à peu s'engager dans la lutte contre le pouvoir espagnol.

<sup>415</sup> Tenir dans des conditions de marche est loin d'être simple en raison de la chaleur, de la charge de son instrument, parfois habillé en costume (pantalon, blazer) selon les activités. Cependant, en ma présence et en retard parfois par ma faute, nous prenions occasionnellement les *maquinas* pour se rendre sur les lieux (20 pesos pour les deux), chose que David n'aurait jamais faite en mon absence.

Evidemment, à l'examen de ses pratiques, il est possible d'y trouver des explications plus satisfaisantes ou complexes que cette dernière qui n'est bien entendu pas à exclure. Il est en effet bien question de passer le temps tout en évitant de perdre la main. En le suivant, on note cependant dans sa manière de se préparer, dans son attitude avant de jouer qui ne trompe pas<sup>416</sup>, qu'il existe plusieurs catégories de « travail gratuit ».

Ces catégories se distinguent en termes d'engagement. Tout d'abord, il existe un ensemble d'activités auxquelles participe David où il n'a qu'un engagement modéré voire faible. Ce sont celles qui correspondraient le mieux à son discours sur l'ennui. Il s'y rend de manière presque rituelle, elles font partie de sa routine et manquer l'une de ses réunions reste sans conséquences. Il ne porte pas d'attention particulière à la ponctualité, ni à sa tenue<sup>417</sup>. Il n'en attend donc rien immédiatement. Il s'agit en général ce que David appelle des « activités communautaires ». Il est question pour lui de consolider son nom dans le milieu de la culture havanaise et stabiliser ses rapports avec certaines institutions et individus qui pourraient, dans son plan de carrière proche, potentiellement faire appel à lui ou le conseiller pour l'amener vers des activités où il pourra être rémunéré.

David est un pur produit des *Casas de la cultura*. Dans sa province natale de Camagüey, il y a fait l'apprentissage de la musique, puis y a exercé son premier métier de « *instructor de arte* ». C'est à la suite de la période spéciale qu'il a abandonné ce travail pour la pratique à plein temps de la musique. Il connaît donc ce genre de production communautaire, s'y sent à l'aise et surtout il sait qu'il peut en tirer un bénéfice symbolique.

En effet, la production dans cette sphère caractérisée par la gratuité lui confèrera un certain prestige puisqu'il se place ici en tant que défenseur du don de soi et de la dévotion musicale. Il se présente comme un musicien dédié au peuple, disposé à préserver la culture cubaine et l'apporter au peuple.

*Mon travail consiste à préserver et sauver (rescatar) la tradition, que ce soit de la trova traditionnelle jusqu' à la novísima trova. Je me dédie à l'étude de ces musiques pour les amener à une harmonie plus contemporaine et les interpréter. Je me considère donc comme un conservateur de la musique et de la nueva trova. C'est pour ça que dès que j'en ai l'occasion, je le fais. Je ne suis pas un grand compositeur parce que c'est vrai que je n'ai pas inventé grand-chose, mais en tant que conservateur... Je participe à ça, je conserve la musique et la présente à la nouvelle génération.*

---

<sup>416</sup> David souffre en effet de « peur scénique », il entre, avant les représentations importantes, dans une grande nervosité qui se traduit très concrètement par un mutisme, des sueurs froides...

<sup>417</sup> Qui est toujours correcte cependant.

En réalité, les activités communautaires où se présente David comptent un public relativement âgé et finalement peu de membres de ce qu'il appelle la nouvelle génération, ces derniers étant plus généralement attirés par les musiques « live » qui permettent la danse comme la *timba* ou le *reggaetón*. Il légitime plus ici son statut d'interprète et l'utilité de son travail pour le public. D'ailleurs, l'interprétation n'est pas considérée à Cuba de manière négative et on reconnaît à l'exécutant une certaine marge de création (dans l'originalité de l'adaptation, la portée vocale, etc.). David justifie ainsi de manière noble sa présence en ces lieux qui dépendent des organismes du quartier ou bien de personnes généralement retraitées qui, après en avoir fait la demande, se voient prêter un local.

Par exemple, en ce mois de juin 2008, David va à la *peña* de Dora, une personne d'une soixantaine d'année qui a réussi à obtenir un local sur la rue Belascoaín, dans Centro Habana grâce à une « gestion » d'une de ses connaissances qui travaille pour la municipalité. Il en est un invité très spécial et important puisqu'il va en être le guitariste attitré.

Une chose marque cet endroit : la disproportion entre son immense taille et l'activité qu'il accueille. On s'y habitue après une longue présence dans la ville : beaucoup de lieux de la Havane semblent aujourd'hui trop grands par rapport aux services qu'ils proposent. On se prend à leur imaginer une fonctionnalité passée : l'arrière-salle gigantesque et vide de ce bar de la rue Infanta qui ne vend plus que du rhum à 3 pesos la ligne et des cigarettes *Popular* était peut-être un cabaret ; les vieilles machines à coudre russes oxydées où a lieu cette lecture de poèmes de José Martí dans le quartier du Cerro témoignent qu'on se situe dans un ancien atelier...

La *peña* de Dora se déroule donc dans un espace d'environ 200m<sup>2</sup>, espace aux murs aux peintures roses et bleues décrépite parsemés d'images touristiques déteintes de Trinidad ou Varadero. Le plafond de 6 ou 7 mètres, avec en son centre un vieux lustre qui ne possède plus d'ampoules, est porté par une poutre de métal. Une trentaine de chaises sont disposées tout au long des murs. La *peña* compte une douzaine de personnes dans ce qui était probablement un entrepôt, réhabilité en local à tout faire où les fils de néons chinois qui courent le long des murs détonnent avec cette salle assez ancienne. Il y a au centre un amplificateur. En effet, même si David va accompagner les chanteuses, certaines préfèrent chanter avec un *background*, un fond de musique. C'est le cas de cette dame qui nous interprète successivement les grands succès « Como Fue » et « La gloria eres tú »<sup>418</sup>. David, assis sur la

---

<sup>418</sup>. *Como fue* (1952) est une chanson d'Ernesto Duarte popularisée par Benny Moré, et *La gloria eres tú* (1955) de José Antonio Mendez.

chaise à côté de l'ampli interprète « La pequeña serenata diurna » et « Mintiendo »<sup>419</sup>. Il reste ensuite pour accompagner Dora qui organise cette petite *peña* pour pousser sa propre chansonnette. Il fait aussi le fond musical d'une démonstration qui mêle poésie et Tai Chi Chuan<sup>420</sup>. Un conteur déclame pendant qu'une femme exécute les mouvements de base de cette discipline témoignant ici que *l'invento* n'a pas seulement une portée utilitaire mais peut aussi assembler des éléments *a priori* contradictoires de manière gratuite, pour le plaisir et la jouissance du moment.

On peut donc voir que ce n'est pas ici que David, qui est la seule personne dans l'assistance se dédiant à plein temps à la musique, va réellement se faire un nom dans la culture havanaise. Il fait plaisir au gens présents dans la salle et en profite de passage pour boire quelques verres gratuitement et pallier donc à l'ennui. Il rend de plus service à Dora tout en sachant que dès qu'elle en aura l'occasion, elle pensera à lui et lui renverra l'ascenseur en l'invitant par exemple dans une autre *peña*, peut-être plus peuplée et où il y fera une éventuelle rencontre utile pour sa carrière.

Certaines activités non rémunérées sont cependant l'objet de plus d'attention. C'est le cas quand il se rend au centre multidisciplinaire los Sitios qui organise assez régulièrement des animations pour les gens du quartier, pour la communauté. Situé dans la rue Sitios<sup>421</sup>, cet espace très étendu aux formes coloniales, a été successivement une fabrique de cigares, puis un garage, avant de laisser place en 1999 à ce centre multidisciplinaire financé grâce à des associations catalanes de solidarités avec Cuba. Pour s'y rendre, on remarque que David s'apprête un peu plus, veille à être à l'heure, est moins désinvolte quand il pénètre dans la salle. Cela s'explique par le fait que non seulement, ce centre est géré par le service de la culture de la municipalité, mais aussi et surtout qu'il en est le siège. Les cadres de la culture locale, les spécialistes qui veillent au bon développement du travail communautaire de toute la municipalité de Centro Habana passent de temps à autre voir la petite *peña* qui y est organisée où David se produit.

Ces deux types de présentation, bien que distinctes quant à la valeur qu'il leur accorde, font partie de ce que David appelle la *promoción*. Il est son propre agent et se montre partout

---

<sup>419</sup> Respectivement des Cubains Silvio Rodríguez de 1975 et Rey Ruíz de 1994.

<sup>420</sup> Voir annexes p39.

<sup>421</sup> Que les Havanais disent peuplé de « *malos elementos* », de mauvais éléments, opinion que je partage peu pour y avoir vécu de longs mois. Elle donne surtout à voir les préjugés raciaux persistants puisqu'il s'agit d'un discours des personnes blanches sur un quartier majoritairement peuplé de Noirs. Les adjectifs modestes et animés correspondent donc mieux.

où cela est possible espérant, parfois en vain, parfois avec plus de succès, tomber sur une personne qui l'appuiera et l'aidera dans sa carrière.

*Je vais dans ces activités précisément pour ça, chercher un espace. Ça te donne la possibilité d'observer le terrain [...]. On doit accepter tout type d'invitation, en tout cas c'est mon cas. En réalité, il y a beaucoup de gens qui veulent t'aider, qui te font même des promesses qu'ils ne tiennent pas parce que même s'ils le veulent, ils ne peuvent pas. Mais je pense qu'à partir de ça et en faisant un bon travail d'interprétation, participer à tous types de choses, se créer des possibilités, c'est ce qui te permet de t'ouvrir des chemins. C'est-à-dire que si tu vas quelque part et que beaucoup de monde te voit, et bien certaines personnes peuvent commencer à te recommander pour aller ailleurs. Tu vois qu'on t'appelle par téléphone et tu participes à d'autres activités. C'est comme une chaîne...*

La chaîne dont parle David est censée être centralisée et organisée par l'entreprise de promotion<sup>422</sup>. Or, David n'est pas affilié officiellement et régulièrement à une entreprise en tant que soliste mais seulement en tant qu'instrumentiste de groupe. De plus, ces institutions n'assument plus que rarement cette tâche et ce sont les musiciens qui se débrouillent avec leurs propres réseaux de relations. David doit donc faire sa propre promotion et ainsi faire sa place dans cette chaîne. Cependant, à la différence d'autres musiciens dans sa situation, son éventail de production est beaucoup plus large. Il travaille ainsi quotidiennement à mettre toutes les chances de son côté en prenant ici l'uniforme du soldat de la culture, détournant ainsi le sens des activités communautaires pour en tirer ici bénéfices, prestige et réputation.

Isael qui est pourtant dans une situation similaire, sans promotion ou presque de son entreprise, ne mobilise pas ou très rarement les activités communautaires qu'il considère comme une perte de temps qu'il ne peut se permettre compte tenu de son éloignement du centre et du temps qu'il dédie à la construction de sa propre maison. Ce dernier jouera gratuitement s'il peut bénéficier de manière immédiate et claire de bénéfices ou dans des cas plus exceptionnels en retour d'un service rendu (accompagner un « ami » qui lui a procuré des cordes ou qui l'a accompagné en seconde guitare par exemple).

Isael fait aussi sa promotion, mais de manière plus franche et directe, en tentant sa chance directement dans les hôtels, se présentant spontanément à la direction.

*J'y vais par exemple à l'hôtel Vedado et je dis que j'ai besoin de travailler. Tu vois si Mahomet ne va pas vers la montagne, la montagne ne viendra pas à lui. Comme ça, sans connaître personne. Il faut avoir du culot pour faire ça, mais moi j'ai pas honte de vouloir montrer mon art et de dire qu'il a de la valeur. Je pense que ce que je fais a une valeur artistique, tu vois...*

---

<sup>422</sup> Qui gère et administre le travail des musiciens. Cf. 3<sup>ème</sup> Partie (3.3.1)

Cette stratégie de culot d'Isael qui jusqu'à présent n'a pas porté ses fruits, David la connaît pour l'avoir aussi essayé en se présentant dans les structures touristiques de la presqu'île de Varadero, avec tout autant de malchance. Il sait en réalité que le marché des musiciens ne fonctionne pas de cette manière. Il est bien sûr important d'avoir un talent à valoriser (la portée vocale et le travail harmonique pour David, la composition et l'écriture pour Isael), mais il ne pourra se déployer sans des coups de main, des amitiés, des réseaux de confiance qui vont lui donner de l'épaisseur. C'est ainsi que lors, de nos entretiens officiels, David fait exploser le compteur du champ lexical de la connaissance et les occurrences, en comparaison aux autres musiciens interviewés, sont omniprésentes. C'est la seule manière de faire qu'il connaît, celle qui lui a permis à son arrivée à La Havane de jouer légalement avec un groupe dans la Vieille Havane, de le faire vivre jusqu'à présent.

Mais cette vision de la promotion ne va en réalité pas de soi. À cet égard, Mateo l'ancien, avec sa rigoureuse vision de la professionnalité héritée de son passé de musicien de *plantilla* historique<sup>423</sup> refusera par principe de jouer dans des activités gratuites. Après avoir voyagé dans le monde entier et porté le drapeau de la culture cubaine, après s'être produit dans les plus prestigieux festivals de l'île, passer par ce type de promotion l'amènerait à ressentir une sensation douloureuse de déclassement. Pour lui, la rémunération est un gage de professionnalité et la promotion doit être prise en charge par l'institution. Cet aspect l'amène à mettre en avant le caractère confus et la déliquescence de la politique d'encadrement des artistes ainsi que le registre de chantage utilisé par les entreprises de promotion musicale proposant à leurs professionnels de travailler gratuitement.

*Les activités communautaires, ça m'intéresse si elles sont payées, je ne fais rien de « volontaire »<sup>424</sup>, rien qui ne soit pas payé. Je me souviens que l'entreprise m'appelait pour des activités avec l'État, avec le gouvernement, la Jeunesse Communiste, et évidemment ils ne payaient pas. Je leur ai dit de ne plus m'appeler et qu'il avait un sacré culot de me demander de bosser gratuitement alors qu'il me laissait crever de faim chez moi.*

Mateo refuse ici qu'on lui délègue le travail de promotion, considérant en effet, que le pourcentage prélevé par les entreprises sur le cachet des activités représente le prix de ce service. Pour les musiciens plus jeunes à l'instar de David, il n'a en revanche jamais été

---

<sup>423</sup> Musicien appartenant formellement et de manière ancrée au catalogue d'une entreprise d'État de promotion culturelle.

<sup>424</sup> Le travail « voluntario » est une forme de bénévolat, de travail gratuit visant à accélérer un chantier, une production... Tout travailleur ayant de nombreux « trabajos voluntarios » aura autant de points positifs dans son *expediente*, son dossier social.

question d'attendre que l'entreprise propose du travail et l'autopromotion est intégrée dans leur jeune habitus de musicien.

### **Se montrer en haut lieu**

Bien que n'étant pas un professionnel de la promotion, David parvient grâce à ses représentations anodines et anonymes (qu'il appelle « les pérégrinations de rues<sup>425</sup> ») à connaître les bonnes personnes et grimper les maillons de la chaîne musicale. Il parvient ainsi à se produire en 2008 à l'Union des Artistes et des Ecrivains Cubains (UNEAC).

*Cela n'a pas été facile. Ca s'est passé grâce à une personne que j'ai connue dans les activités communautaires qui aimait bien ce que je faisais et qui m'a dit qu'elle allait voir ce qu'elle pourrait faire. Elle connaissait quelqu'un qui était membre de l'UNEAC dans la section musicale et elle lui a proposé que j'y aille un jour. Ca n'a pas été facile car ce fonctionnaire ne pensait pas que je pouvais être la personne adéquate, mais elle a poussé pour que je puisse y aller.*

Il s'agit donc ici d'un geste gratuit de la part de cette « amie »<sup>426</sup> C'est pour David, non seulement un gage de reconnaissance de son talent, mais surtout une entrée dans le monde de la « grande promotion ». En effet, en dépit de l'absence *a priori* de rémunération, les enjeux sont importants dans la mesure où l'UNEAC est un des hauts lieux de la culture havanaise et cubaine. L'engagement de David est donc ici très fort. Il considère ce passage comme une forme d'audition qui, si elle se déroule bien, devrait être amenée à se reproduire. C'est l'occasion pour lui de démontrer son talent auprès d'un public averti. L'adhésion et l'acceptation en tant que membre de l'UNEAC est sujette à examen d'une commission d'experts. Il faut pour cela disposer d'une expérience marquante dans le monde de la culture cubaine et être parrainé par deux membres.

Le rendez-vous bimensuel proposé par l'UNEAC dédié à la musique traditionnelle est intitulée « *Trova sin traba* »<sup>427</sup>. Il se déroule dans le patio ombragé de cette organisation, devant la magnifique *Casona*<sup>428</sup> coloniale qui en est le siège. L'entrée dans cette *peña* est bien sûr gratuite pour les musiciens qui s'y produisent ainsi que pour les membres de l'UNEAC, et coûte 5 pesos cubains pour les nationaux et les « résidents officiels » et cinq pesos convertibles (CUC) pour les étrangers. Une partie des convives fait partie du « gratin » de la

---

<sup>425</sup> *Los andares de la calle.*

<sup>426</sup> Sans que je sache pourquoi puisque cette recommandation est ici légale, il n'a pas voulu me donner son nom, je n'ai pas insisté.

<sup>427</sup> *La Trova sans obstacle*, le jeu d'homophonie ne fonctionne malheureusement pas en français.

<sup>428</sup> Grande demeure.



télévision, de la radio, du théâtre, du cinéma, et des lettres. On y est parfaitement apprêté, parfois de manière presque extravagante, à l'image de cette « diva » en tenue de soirée à paillette (la *peña* débute à 16 heures) qui a connu son moment de gloire à Cuba, mais dont personne ne se souvient du nom et ni n'ose lui demander<sup>429</sup>. Les personnes qui m'accompagnent me présentent de loin, ici le présentateur d'un programme télévisé, là cet acteur de seconde zone plus arrogant que talentueux abonné aux seconds rôles dans les *telenovelas* cubaines, plus loin et discret l'acteur principal du film *Habanece*, Rúben Breña, quelques autres personnalités, et beaucoup de stars de pacotille et vieilles gloires alcoolisées. Il s'agit de se faire voir, de se montrer comme appartenant à l'univers de la culture et de l'art cubain, quitte parfois à en faire trop par des tenues trop éclatantes, des cris et des extravagances souvent dissonantes... On peut aussi rencontrer dans cet endroit fréquenté par les touristes quelques *jinetes* cherchant un peu « d'amitié » utiles. Bien sûr, les personnes qui ont de l'importance pour David sont sûrement celles que l'on ne reconnaît pas : les cadres de l'UNEAC, des producteurs, des coordinateurs d'activités culturelles, etc.

Depuis plus de deux semaines, David répète inlassablement les thèmes qu'il va interpréter et qu'il joue pourtant à la perfection depuis plusieurs années. Ainsi, en cette fin d'après-midi d'avril, vêtu de son pantalon et son blazer couleur caramel, David se rend à l'UNEAC qui se situe dans le Vedado. Comme la plupart du temps quand il a son instrument, il s'y rend à pied (environ 4km depuis Santo Suarez, son lieu de résidence) en compagnie de sa sœur qu'il a conviée pour l'occasion. Il m'a été relativement facile tout au long de mon séjour de voir l'importance qu'avaient à ses yeux les activités auxquelles il participait. Ici, David est plus nerveux, et plus l'heure de la représentation approche, plus il se renferme sur lui-même, perd tout sens de l'humour, sue plus qu'à l'accoutumée. À peine arrivé, Il se déleste de sa guitare et va saluer les personnes qu'il connaît, cherche à ce qu'on le présente.

Les représentations commencent, deux ou trois artistes se succèdent sans trop susciter l'enthousiasme du public, plus bavard qu'exigeant pour le moment. David entre en scène et interprète « el Colibrí » de Silvio Rodríguez. Cette chanson malgré son rythme assez lent arrive à capter l'attention de l'auditoire qui répond par une salve d'applaudissement. Suivent la « Pequeña Serenata Diurna » y « Ángel para un final » du même Silvio. Il termine sa représentation par « Bolero filin' » de Pavel Urquiza. Cette chanson magnifique, provoque une grande admiration de la part du public car elle demande une grande maîtrise vocale tant

---

<sup>429</sup> Qui m'est apparue comme une pâle copie de Celia Cruz. Elle entonnait à la table d'à côté quelques chansons dont elle ponctuait les refrains de l'interjection « agua !! », un peu à l'image de Celia Cruz qui a rendu fameuse l'interjection « azúcar ! », symbole de sa cubanité.

elle vogue entre les sons graves et surtout très aigus pour la voix d'homme de David. Il est ce jour là le seul artiste à être rappelé, ce qui d'ailleurs achève de le stresser, n'ayant pas prévu de jouer une autre chanson. Il joue « Yolanda » de Pablo Milanés qui est reprise par l'ensemble du patio<sup>430</sup>.

C'est donc une représentation parfaitement réussie pour David, qui a fait preuve en public de ses capacités scéniques et surtout de son professionnalisme. Il est réinvité pour se produire de nouveau mais aussi pour être le « conducteur » de la *peña*, c'est-à-dire celui qui ouvre et qui ferme en chansons l'activité et qui présente les artistes.

Quinze jours plus tard, il ouvre et interprète de nouvelles chansons. Si ces morceaux continuent de faire chanter le public, sa présentation élogieuse du directeur de la section musicale de l'UNEAC, Guido López Gavilán, bien trop appuyée et révérencieuse crée le malaise de ce dernier et d'une partie de l'assistance (moi-même tout particulièrement). Il s'expose à être identifié comme un « lèche botte », ce qui témoigne qu'il doit encore apprendre pour faire la promotion en haut lieu. De plus, même si sa prestation fut bonne, il fut éclipsé par le *trovador* Tony Avila qui envouta le public par ses interprétations et ses textes parfois assez critiques sur la réalité, le racisme, le non-sens de la société actuelle. En fin de représentation, ce fut ce dernier que Gavilán alla voir, et David resta sur le côté, très déçu. Quoiqu'il en soit ces représentations en ces lieux ne sont pas demeurées vaines.

*L'UNEAC, c'est une représentation normale, c'est-à-dire que c'est un espace où se présentent les artistes pour donner vie à cette institution de manière gratuite. Mais bon à partir de ça, j'ai réussi à obtenir pas mal de choses bonnes pour moi. Tout d'abord, une invitation au festival Boleros de Oro où je me suis produit l'année dernière et où je vais retourner cette année.*

L'UNEAC présente aussi l'avantage de développer des activités de manière autonome, c'est-à-dire que les rémunérations des musiciens ne nécessitent pas le passage par une entreprise de promotion. Pour David, c'est un avantage important et lui évite toute forme de *trapicheo* avec une entreprise pour passer outre le fait qu'il n'ait pas l'aval de soliste.

Le festival « Bolero de Oro » est organisé par cette institution. Il rend hommage aux plus grandes figures de ce genre musical et invite des auteurs et interprètes du monde entier. Plusieurs représentations ont lieu dans la capitale et David est convié à l'une d'entre elles dans l'enceinte du Cinéma Payret, en face du Capitole. Ce festival international ne lui a pas offert de rémunération mirobolante (environ 200 pesos cubains pour deux chansons qui lui ont été

---

<sup>430</sup> Voir en Annexes p38, Fig 37.

payés très rapidement) mais lui a permis de rentrer en contact avec un promoteur colombien (dont le pays était l'invité d'honneur en cette année 2008) qui avait pour projet de développer le concept du festival dans son pays et envisageait d'inviter David. Trois ans plus tard, je sais maintenant que ce projet n'a pas abouti.

Il n'en demeure pas moins que c'est au travers de ce type d'activités que David pense que sa situation va s'arranger sur le plan économique. Il a reçu une rémunération légale pour les *Boleros de Oro* et en a tiré un bénéfice supplémentaire en y vendant clandestinement son disque<sup>431</sup>. Sur le plan symbolique en jouant dans un festival important de l'île, il rajoute une ligne sur son CV qu'il pourra valoriser dès qu'il lui semblera bon.

Tous les musiciens, quand on les écoute, ont connu des situations économiques extrêmement difficiles à un moment ou un autre de leur carrière. David a peut-être vécu la pire en se retrouvant dans la rue à son arrivée à La Havane. Il a aujourd'hui une peur panique de se retrouver de nouveau dans cette situation. Cette angoisse et cette inquiétude pesantes expliquent sa posture très offensive dans la construction de sa carrière. Il est réellement prêt à brader ses grandes capacités vocales, son talent d'interprète pour jouir d'un peu de sécurité. Finalement, ce n'est pas tant son talent artistique, ses compétences techniques ou sa virtuosité qui priment pour faire rayonner sa carrière musicale mais le pendant « social » et relationnel. Savoir se vendre, entendu dans un sens managérial, trouver les bonnes personnes qui peuvent apporter une hypothétique aide au prix occasionnel de quelques concessions éthiques ou personnelles fait partie de la panoplie du bon musicien et de son talent.

Isael, s'il n'accorde pas une grande importance aux activités communautaires se rend cependant parfois dans des activités non payés. Il s'agit par exemple de la *peña* de la revue culturelle *El Caimán Barbudo* qui se déroule tous les mercredis dans le patio de la EGREM dans Centro Habana. La *peña* « *Trovando* » y est organisée régulièrement par Fidel Diaz, son rédacteur en chef. On y invite les *trovadores* de la capitale qui se produisent face à un public restreint mais cependant averti. On y retrouve parfois des producteurs, mais aussi des critiques littéraires et écrivains (comme Vladimir Zamora) ou des spécialistes de la musique comme Joaquín Borges Triana<sup>432</sup>. Cet espace est donc un point de passage important pour les jeunes *trovadores* de l'île. Je m'y suis rendu avec Isael à plusieurs reprises et j'ai pu observer le contraste entre son attitude et celle de David. Il lui semble en effet coûteux de faire sa promotion. Debout dans le patio, l'étui de sa guitare à ses pieds, il est mal à l'aise, peine à

---

<sup>431</sup> J'aborderai en détails ce type de vente par la suite.

<sup>432</sup> Auteur que j'ai déjà cité à plusieurs reprises, non seulement passionné, mais surtout documenté et d'une grande honnêteté intellectuelle.

saluer les personnes qu'il connaît pourtant, ne parvient pas à s'intégrer à ce qu'il appelle le petit milieu des *trovadorcitos*<sup>433</sup> qui, tout comme lui, tentent de se faire une place à La Havane. Il attend que l'on vienne le voir, regarde avec frustration les musiciens se succéder sur la petite scène dont il est à cet instant exclu.

Isael, tout comme David, a dès son arrivée dans la capitale parfaitement identifié les exigences les plus importantes à l'intégration dans la musique qui tiennent bien sûr aux qualités artistiques mais surtout à ces dispositions et aptitudes relationnelles. Il admet à cet égard qu'il ne possède pas les qualités nécessaires, le culot pour s'ouvrir des portes dans ce monde.

Son adaptation est d'autant plus dure qu'il refuse de jouer le jeu de cette communauté, comme il le dit « lécher les bottes » de qui que ce soit, ce qui explique sa lente insertion dans le monde local de la *trova*.

*Mais peu importe, il faut accepter la vie comme elle est ou bien... Faire le gentil chien<sup>434</sup>, et je ne suis pas un chien, si je peux devenir quelqu'un, c'est parce que le destin me le permettra. Et parce que je lutte, je persévère, et si je n'y arrive pas... Si je dois lécher des bottes, si je dois faire le gentil chien, pour pouvoir devenir quelqu'un, avoir de la renommée... pour moi c'est impossible.*

Il assimile la mise en valeur de sa musique par ce biais social à une forme de soumission presque malsaine puisque selon lui, c'est son « œuvre » et sa réception par le public qui doit en être le point de départ et le seul critère de définition du talent. Il se résout donc à demeurer dans une posture plus défensive quant à sa musique et ne pas se plier à ce qu'il conçoit comme une concession, quitte à être plus lent dans son installation symbolique de *trovador*.

### 5.3.2. La lucha et le travail officiel

La plupart des rémunérations légales des activités musicales demeurent très faibles, les salaires sont versés en monnaie nationale ne conférant qu'un très faible pouvoir d'achat aux musiciens. Cela ne leur permet donc pas de tenir le mois entier et ils doivent chercher des revenus alternatifs en exploitant, à l'instar des travailleurs des autres secteurs, les ressources mise à disposition par leur travail dans ce qu'ils appellent la lutte, la *lucha*. Il est évidemment question dans le cas de musiciens de profiter de la proximité des touristes. Je vais aborder les modalités de la *lucha* en divisant les espaces dans lesquels elle se déploie : les espaces qui

---

<sup>433</sup> Des petits *trovadores*.

<sup>434</sup> Isael utilise ici le verbe *perrear*, qui vient de *perro* (chien)

sont *a priori* destinés aux Cubains, ou la devise n'est pas censée circuler, puis les structures ouvertement touristiques.

### Le jeu pour les Cubains

La *Casa de la trova* de la Havane

Je voudrais tout d'abord illustrer cette *lucha* par un cas qui témoigne de la réalité de la *lucha* dans la capitale. La *Casa de la trova* de Centro Habana est une institution comme on en trouve dans chaque *municipio* (arrondissement) de La Havane, et sur tout le territoire cubain. Je connais et fréquente depuis mon premier séjour à Cuba celle de Centro Habana, gérée par la direction de la culture du *municipio*, située rue San Lazaro, entre *Belascoaín* y *Gervasio*. Elle porte le nom de « Ezequiel Rodríguez », musicologue qui en fut le premier directeur et un grand promoteur de la musique *trova*. Celle-ci se trouve à deux pas du *Malecón* de la Havane. Située dans une *casona* coloniale, elle a été ouverte en 1970. Historiquement, elle a toujours été un lieu de rencontre et de partage autour de la musique. Elle est encore aujourd'hui un lieu de rassemblement où se retrouvent les musiciens qui pratiquent de près ou de loin le style *trova*.

Beaucoup de spectateurs sont du quartier et viennent assez régulièrement. On est tout d'abord marqué et presque attendri par la présence de personnes très âgées. Ces dernières se placent assises dans la salle de concert pour ne plus en bouger, et entonnent avec les musiciens les grands standards de la musique *trova*<sup>435</sup>.

D'autres spectateurs, plus jeunes, déclarent qu'ils ne sont pas fanatiques de la musique *trova* ni même du *son*, les considérant comme des musiques « dépassées », « où l'on ne peut pas danser » et expliquent leur présence par le fait qu'il n'y a rien d'autre à faire<sup>436</sup>. À cette heure, en effet, après le repas du soir, il ne reste pour ceux qui n'ont que de faibles ressources que peu d'alternatives et la télévision n'attirant pas l'enthousiasme de tous les Havanais, les soirées peuvent parfois être longues<sup>437</sup>.

---

<sup>435</sup> Ainsi, Olga, dame de 90 ans est un fervente *aficionada* de la *Casa de la trova* car elle y retrouve les thèmes qu'elle entonnait dans son enfance, avant même la révolution. Elle y vient donc pour se divertir et passer du bon temps et accompagne parfois les musiciens qui sont devenus ses amis dans d'autres *peñas* aux alentours ou sur le *Malecón* pour y finir la soirée.

<sup>436</sup> Refrain devenu récurrent durant tous mes séjours à La Havane.

<sup>437</sup> Ce jugement sur la télévision peut cependant être relativisé. La *Casa* se remplissait souvent seulement à partir de 21h30, une fois terminée la *telenovela* brésilienne *Cabocla*, diffusée un jour sur deux sur Cubavisión vers 20h00. Les retransmissions des matchs de baseball (avec les *Industriales*, équipe de la Havane) amputaient aussi sérieusement la *peña* d'une partie de son public masculin.

*La Casa de la trova* est mentionnée dans plusieurs guides touristiques (Lonely Planet, Le Petit Futé) et présentée comme un lieu agréable à visiter sur de nombreuses pages de voyageurs sur internet.

*Traditional music, live music. Strangely, Habana's Casa de la trova is a bit of a damp squib compared to other famous Casas de la Trova in Santiago de Cuba and Camagüey. It's traditionally a haven for son music of the type popularized by Ry Cooder's Buena Vista Social Club. The schedule here is sporadic. Check the upcoming program before turning up*<sup>438</sup>

Le commentaire cité ici oublie aussi la partie *trova* qui est en réalité plus importante que le *son* à La Havane. Elle est aussi décrite comme décevante en comparaison aux institutions du même nom à Camagüey ou à Santiago de Cuba (qui est la plus connue et plus portée sur le *son*). Effectivement, ces dernières sont mieux entretenues, proposent des boissons en devise, disposent de matériel d'amplification mais laissent de côté l'aspect communautaire de l'institution au profit de la manne touristique. Les *Casas* de Camagüey, de Trinidad et plus encore la « Pepe Sánchez » de Santiago sont gérées depuis le milieu des années 90 par ARTEX, entreprise spécialement développée pour exploiter le patrimoine cubain à l'étranger et pour les étrangers. Les touristes payent donc un droit en devise pour y entrer<sup>439</sup>. À La Havane, l'entrée est libre pour tout le monde, elle reste donc communautaire et épargnée par la logique commerciale « officielle ».

Proche du *Malecón*, des hôtels du front de mer et des *casas particulares* du Vedado, elle se situe dans une position stratégique et attire de nombreux étrangers. Ceux qui ont eu l'information dans le guide se rendent ici seuls. Ils peuvent tout aussi bien être des touristes « échappés » des tours opérateurs et profitant d'une soirée libre laissée lors de leur visite d'une semaine dans l'Île, avant de partir visiter les fabriques de tabac de Pinar del Rio, puis rejoindre les plages de Varadero. D'autres sont aussi venus avec des amis cubains qui pensant bien faire leur ont recommandé. Elle correspond en effet à « l'image d'Épinal » que l'on peut se faire de Cuba avec en tête les images du film « Buena Vista Social Club ». On y voit en effet des artistes souriants, souvent doués, chantant avec un public de tout âge, des petites vieilles se levant pour danser, rien ne dissonne donc avec les attentes des visiteurs.

---

<sup>438</sup> *Musique traditionnelle, live. Étrangement, la Casa de la trova de La Havane est un peu décevante en comparaison des plus renommées Casas de la trova de Camagüey ou de Santiago. Elle est traditionnellement un refuge pour la musique « son », genre popularisé par le Buena Vista Social Club de Ry Cooder. Les horaires sont sporadiques. Renseignez-vous avant de vous y rendre* ». Ce commentaire du Lonely Planet est approximatif. Tout d'abord et comme son nom l'indique, c'est d'abord un lieu de *trova*. De plus, la *peña* a lieu plutôt de 19h à 22h30, 23h grand maximum pour ne pas déranger les voisins, et se déroule chaque fin de semaine sans exceptions. Rien n'est donc sporadique.

<sup>439</sup> De 1 à 3 CUC selon les villes. Les Cubains ont l'entrée gratuite ou bien paye le même prix en monnaie nationale donc de 1 à 3 pesos cubains.

Le personnel « gastronomique » est présent dans l'arrière salle et propose une offre qui se limite à du rhum à 5 pesos cubains la ligne (un fond de verre). Ils sont employés par l'entreprise d'État de service gastronomique et sont donc payés en monnaie nationale.

On y rencontre aussi ce que les musiciens et les « braves gens » appellent les *jineteros* qui sont généralement de jeunes personnes d'une vingtaine d'années cherchant à se rapprocher des touristes pour tenter, par un moyen ou un autre, d'en tirer des avantages, de « de passer du bon temps » (*pasarla bien*). Touchés par le déséquilibre monétaire de l'Île, frustrés que leur formation universitaire parfois poussée ne leur donne pas accès au niveau de vie qu'ils jugent légitime, ils tentent à la *Casa de la trova* de se nourrir à leur tour sur la bête. On y croise donc Raúl et ses dreadlocks qui se fait appeler « Doctor Drela » quand il entonne un refrain de *reggaetón*, Juan qui, en attendant un envoi d'argent de sa petite amie française rencontrée ici, prend un malin plaisir à fumer toutes mes cigarettes m'invitant même « à acheter celles en dollar, car elles sont meilleures ».<sup>440</sup>

Il y a enfin et bien sûr les musiciens amateurs ou « à plein temps » qui le jour même peuvent se présenter au conducteur ou à la directrice de la Casa et leur demander de s'y produire. Il n'est donc pas nécessaire de « réserver » pour y participer. Selon les jours, il peut y avoir beaucoup de musiciens présents, et d'autres jours beaucoup moins, au point d'en manquer. Ces derniers peuvent se produire en solo, accompagnés de leur guitare, mais aussi en groupe (duo, trio, jusqu'à sextet). On peut y voir aussi des poètes et écrivains qui déclament les textes de leur composition accompagnés en musique.

La Casa donne lieu à un ensemble de manœuvres et de pratiques caractéristiques de l'exploitation du tourisme par une partie de la population. Les interactions entre les différents acteurs mettent en scène un jeu théâtral, conférant ainsi un double sens au terme de représentation où derrière le folklore et l'allégresse se cachent dans les coulisses des pratiques de survie, ambivalentes, naviguant entre le licite et l'illicite.

*La direction de la culture garde un registre de talents artistiques et de personnalités sur lesquels elle peut compter dans la municipalité, c'est-à-dire qu'à la fin, ils te représentent. (David)*

Je ne crois pas qu'il existe de registre officiel, ni de réelle représentation avec la mise en place d'un catalogue artistique au sein du *municipio*. Il s'agit plus d'un registre de confiance

---

<sup>440</sup> Je qualifie de Raúl et Juan de *jineteros*, il ne s'agit pas d'un jugement dépréciatif personnel mais d'une qualification endogène. Je leur ai en effet demandé ce qu'ils faisaient en ce lieu et tous deux m'ont répondu assez clairement qu'ils venaient chercher des touristes et *lucharse un pesito* (se « lutter » un petit dollar).

informel. En se produisant dans les petites *peñas* anonymes<sup>441</sup>, David a bien montré qu'il était une personne sur laquelle on peut compter et c'est grâce à ces déplacements incessants qu'il est parvenu à obtenir une place fixe et régulière au sein de la *Casa de la trova*.

*Ici je suis tranquille.*<sup>442</sup>

Bien que n'y étant pas rémunéré officiellement, se produire dans un tel endroit est une aubaine. En effet, puisque son style entre dans une large mesure en adéquation avec les attentes des touristes, David peut tenter d'en tirer un bénéfice.

Toutes les fins de semaine, David se rend, en costume et parfumé, à la *Casa de la trova* avec sa compagne. Il conduit donc la *peña*, présente et valorise les artistes. Il se produit lui-même accompagné par Yamila et entonne un des thèmes de son immense répertoire. Le duo avec cette chanteuse<sup>443</sup> fonctionne parfaitement, les deux voix s'accordent plus qu'harmonieusement, et la discrétion du toucher de David laisse place à la voix forte et parfois rauque de Yamila. Leur répertoire est varié et malgré tout cohérent basé sur la *nueva trova*, la chanson latino-américaine et le *filin'* ou *feeling*. Ils ont tous les deux enregistré un disque<sup>444</sup> dans un petit studio grâce au financement « d'amis » mexicains, tombés sous le charme de leurs chansons quelques temps auparavant dans une de leurs activités de nouveau gratuite.

*Cette famille de mexicains est venue nous voir, ils ne pouvaient pas croire que l'on n'avait pas de disque à vendre. On leur a expliqué que faire un disque coûtait pas mal d'argent et si on nous le produit pas dans une maison de disque, il faut chercher la possibilité de le financer nous-mêmes. Alors, ils nous ont pris en tendresse et nous ont donné l'argent et on a fait cette démo, on les a même accompagnés à Viñales et Soroa<sup>445</sup> où les gens ont pu nous voir un peu.*

David, s'il se rend dans n'importe quel lieu dans le but de faire de la musique ne sort jamais sans son disque. Celui-ci lui donne l'opportunité de gagner de l'argent dans des lieux où il n'est pas possible de « faire passer le chapeau » et d'obtenir des pourboires comme c'est le cas dans une institution communautaire du type de la *trova*. Bien entendu, la vente de disques non édités officiellement est interdite car elle est considérée comme une vente au noir.

La compagne de David, par ailleurs sincère militante du Parti Communiste, qui en est récemment devenue cadre, se place dans la salle de concert et garde l'étui à guitare de son

---

<sup>441</sup> Comme celle des « Sitios » qui dépend de la direction de la Culture de la municipalité.

<sup>442</sup> Prononcé à propos de la *Casa de la trova* par Isael et David chacun lors de leur entretien.

<sup>443</sup> Aujourd'hui décédée.

<sup>444</sup> Le disque intitulé « Entre tú y yo » comprend les thèmes « Vieja luna » de Tito Rodríguez, « Un día de domingo » de Gal Costa et Caetano Veloso, « La pequeña serenata diurna » de Silvio Rodríguez, « El exagerado » de Nelson Ned, « La vida es un sueño » du *ciego maravilloso* Arsenio Rodríguez (le grandiose aveugle) et bien sur « Yolanda » de Pablo Milanés, chanson parfaite pour une interprétation à deux voix.

<sup>445</sup> Petites villes occidentales de l'île, assez touristiques, prisées autant par les touristes que par les Cubains.



compagnon, et fredonne avec le public les thèmes de David qu'elle a mille fois entendus. Durant toute la durée de la *peña*, elle repère les personnes qui seraient susceptibles d'acheter le disque. David s'arrange pour passer en dernier et clôturer la *peña*. À la fin de la représentation, elle se rend auprès des touristes et leur propose d'acheter le disque à un prix qui normalement ne sera pas inférieur 10 CUC. En sachant que son coût réel est de deux CUC (1 CUC pour le disque vierge, 1 CUC pour enregistrer et copier la couverture) le prix de revient est normalement de huit CUC (qu'ils partageaient avec Yamila avant son décès). Il est possible de réduire la marge si le prix semble trop important à un touriste et s'il se met à marchander ou au contraire l'augmenter si l'argent ne paraît pas être une préoccupation majeure pour l'acheteur.

Parfois, 4 ou 5 disques des artistes tournent dans la salle en attentes d'un hypothétique acheteur. La concurrence est en effet acharnée pour s'approprier les faveurs des étrangers qui sont parfois rares. Les passages sur scènes sont donc très intenses et les musiciens donnent le meilleur d'eux-mêmes.

Outre la vente des disques, il existe d'autres avantages à ce produire en ce type de lieu. Pour David, il a été possible de s'installer dans une routine, et donc de roder certaines chansons qu'il avait harmonisées. Il fait de plus connaissance avec d'autres artistes et s'est intégré dans des projets qui constituent aujourd'hui le ciment de son futur musical. Enfin, certains étrangers, en plus de l'achat du disque, l'invitaient au restaurant ou lui faisaient des cadeaux comme du parfum ou des cordes pour son instrument. Décidemment en vaine avec les mexicains, il eut quelques « surprises » :

*Un jour après avoir joué, on a vendu un disque et bon à la fin quand on part, le gars qui était mexicain me donne un enveloppe. Je l'ouvre après dans la rue, et je me mets à crier « Chérie ! Chérie ! 50 fulas ! 50 dollars !! »*

J'ai entendu beaucoup de musiciens me raconter ce genre d'histoire de pourboires ou cadeaux presque déplacés de ces touristes que certains havanais appellent les *lindos* (les beaux littéralement). Quantité de musiciens vivent dans cette attente latente du *Yuma* qui ne comptera pas ses sous et en fera profiter ceux qu'il juge méritants. À l'opposée, on appelle d'ailleurs les étrangers en visite sur le territoire plus vigilants avec leur budget, les *tacaños* (les pingres). On considère ainsi parfois comme *tacaños*, les étrangers qui manient la monnaie nationale, qui prennent les transports en commun (*camellos* et *guaguas*), etc.<sup>446</sup>

---

<sup>446</sup> J'ai donc moi-même souvent hérité de ce sobriquet.

Isael, le *trovador*, se produit aussi dans la *Casa de la trova* et y reçoit une rémunération officielle (150 pesos cubains) grâce à la médiation d'une de ses connaissances travaillant pour la direction de la culture de Centro Habana. Il dispose pour sa part du disque enregistré à son arrivée à la Havane qui n'a jamais été distribué mais dont il a gardé la maquette. Il procède à sa vente après s'être produit avec cependant moins de succès que David, tout d'abord car il ne dispose pas d'un « commercial » qui lui prépare le terrain quand il est en train de jouer, mais aussi car il limite strictement son répertoire à sa propre œuvre de style *novísima trova*. De plus, Isael vit assez mal ce type de concurrence et plutôt que d'aller vers les spectateurs, il attend que ces derniers viennent à lui. L'ambiance et les « mécaniques » de ce lieu lui pèsent jusqu'à être excédé par ceux qu'il désigne en tant que *jineteros*.

*Il y a des gens qui essayent de vivre de la vente de ton disque, de tes dix dollars. Toute cette bande de jineteros. Ils veulent que sur tes dix dollars, tu leur en donnes quatre. C'est incroyable! Jusqu'où on va aller comme ça !*

Certains s'inventent en effet une profession d'intermédiaire et arrangent la vente du disque avec les touristes sans même consulter les musiciens. D'autres discutent avec les artistes la possibilité d'obtenir une commission quand ce sont eux qui ont introduits les touristes à la *Casa de la trova*. Bien sûr, ce qui est vécu comme une tentative d'extorsion ne va pas sans créer tensions et disputes en coulisse à l'abri du regard des spectateurs.

*Ils n'ont qu'à jouer à ma place aussi s'ils veulent gagner de l'argent !*  
(Isael)

En outre, si la vente d'alcool en monnaie nationale est autorisée en ce lieu, il est certain que la vente de cocktails en devise est interdite. On ne peut donc servir des « tragos de ron » à trois pesos cubains. Mais on prépare de temps à autres dans l'arrière salle des *mojitos*, cocktail cubain à base de jus de citron, de rhum et de menthe et les sert dans des verres en plastiques aux touristes<sup>447</sup>. Ces cocktails, mal élaborés, sont vendus à un prix même supérieur à celui de certains hôtels (jusqu'à 4 CUC). En supposant que le prix coûtant du *mojito* est de 10 pesos (3 pour le rhum, 3 pour le citron, 4 pour la menthe) le bénéfice de la vente est donc de 90 pesos (à 25 pesos cubain le CUC) à répartir entre le « barman » (plutôt celui qui prépare le *mojito* et qui est propriétaire des matières premières<sup>448</sup>), le ou les responsables de la *Casa de la trova* qui autorisent cette activité, et si c'est le cas le Cubain qui a amené les touristes à boire en ce lieu.

---

<sup>447</sup> « Es una falta de respeto ». (C'est un manque de respect) disaient ceux qui observaient de loin ces pratiques et se doutaient de la piètre qualité de la mixture, faite d'un rhum, déjà dilué avec de l'eau pour en allonger la marge.

<sup>448</sup> Aussi étonnant que cela puisse paraître, il n'est pas aisé de trouver de la menthe dans la capitale.

De nouveau, un ensemble d'acteurs fait corps autour de l'activité informelle. Ceux qui préparent les cocktails et le gérant ont besoin du produit musical pour faire venir les touristes, il convient de fait, de fermer les yeux sur la vente illégale de disques. Il en est de même pour les rabatteurs qui font venir les étrangers et jouent sur les deux tableaux (musique et boissons) pour créer une commission. Il existe donc une forte interdépendance entre les acteurs sur cette scène qui possède un équilibre fragile comme en témoigne ici l'épilogue de la *Casa de la trova*.

En 2008, ce lieu de concert ferme ses portes. Une lettre anonyme a été envoyée à la Direction de la Culture dénonçant toutes les pratiques illicites et est venu casser cette chaîne d'interdépendance pour la survie. Cette dénonciation entraîne un changement de direction et la fin des activités musicales. David et Isael, à partir de cette date, perdent la tranquillité et la sécurité de ce lieu, et s'exposent de nouveau à la précarité de la vie des musiciens ordinaires havanais. La *Casa de la trova* est réaménagée en Musée de la municipalité en gardant toutefois quelques activités destinées à la communauté en particulier les ateliers de théâtre.

### **Les activités ponctuelles et les petits contrats**

La *Casa de la trova* et le jeu communautaire ont permis à David de trouver des activités rémunérées plus ponctuelles. Sa rencontre avec le directeur de la troupe de théâtre « Buscón », Simon Carlos et de Cristina Palomino, actrice de théâtre et de télévision, qui a joué dans de nombreuses *telenovelas* cubaines, est à cet égard cruciale. Ils ont tous les trois mis en place plusieurs sessions qui lient poésie et guitare, combinaison très appréciée par le public cubain. Pendant que David les accompagne, les deux acteurs déclament des poèmes de leur composition. Ces deux acteurs appartiennent chacun à une entreprise, (ACTUAR et le Centre de théâtre et de danse) qui, de la même manière que chez les musiciens, légalise et avalise leurs pratiques. Ainsi, grâce aux « entrées » dont disposent ces deux acteurs, David a réussi à s'ouvrir les portes de la salle Lecuona du grand théâtre de la Havane. En effet, ces derniers ont mis en place un spectacle, hommage à la *trova* et au *bolero* dont David est l'animateur principal. Il voit ainsi son nom à l'affiche sur les colonnes extérieures du magnifique édifice néobaroque du théâtre Garcia Lorca ce qui, en plus de lui donner une grande visibilité, lui procure une grande fierté.

L'entrée pour sa première représentation coûte 10 pesos pour les Cubains et dix CUC pour les étrangers. En loge, David sue à grosses gouttes. La salle d'une soixantaine de place

est remplie, de nombreux touristes sont présents, ses amis, sa famille, et un des musiciens qu'il admire le plus, Gerardo Alfonso.

*Avoir la possibilité de jouer ici, dans un théâtre de luxe, c'est important, tu as bien vu que tu as pu lire en France la promotion de mon concert<sup>449</sup> et donner quelque chose de qualité pour que les gens nous reconnaissent, c'est ça le plus important. Parce que c'est vrai qu'économiquement, ce n'est pas très responsable. On va me payer pour ça 400 ou 500 pesos cubains. Mais bon ce n'est pas le plus important.*

Ce n'est peut-être pas le plus important car lors de ce concert, David est parvenu à vendre deux de ses disques à des touristes norvégiennes. De plus, cette activité va être amenée à se reproduire, avec en prime l'opportunité d'en faire la promotion à la radio grâce à l'appui de l'un des artistes invité par David et Simón Carlos : le guitariste Rey Montesinos. Il participe donc quelques jours plus tard au programme du midi sur la radio nationale *Radio Progreso* et voit même son concert annoncé dans le *Juventud Rebelde*.<sup>450</sup>

Sa stratégie de promotion donne ainsi lieu à des ouvertures et des succès locaux et s'ils sont temporaires, ils lui donnent la motivation pour continuer dans ce milieu qu'il trouve parfois hostile. Il s'y sent progresser et prend même des revanches sur sa carrière. Ainsi, il a pu grâce à une gestion de l'UNEAC se produire à Varadero devant un public uniquement composé d'étrangers, endroit où dix ans plus tôt il a connu le premier échec de sa jeune carrière artistique.

Cependant, sa rémunération du Garcia Lorca qui tarde à venir témoigne des dysfonctionnements des entreprises d'État et du traitement réservé aux artistes encore anonymes. Quand bien même ils parviennent à trouver du travail ils demeurent soumis aux lenteurs administratives des institutions.

Mais toutes les activités officielles donnant lieu à un cachet en monnaie nationale ne sont pas aussi prestigieuses que celle du Garcia Lorca. En effet, il arrive parfois que, quand l'entreprise ne parvient pas à « caser » ses musiciens dans des activités régulières, elle leur propose parfois des activités ponctuelles en monnaie nationale. Ces dernières sont considérées la plupart du temps par les artistes ordinaires comme très peu attractives en termes de carrière et de CV, mais aussi de rémunération et de commodité. Isael s'est par exemple produit une après-midi, grâce à son entreprise « Antonio Maria Romeú », dans la petite ville de Melena del Sur, à 50 km de La Havane, dans le cadre d'une cérémonie « Des filles et des fils illustres

---

<sup>449</sup> David fut très fier de la portée « internationale » de son concert grâce à internet, outils qu'il ne maîtrise et ne connaît pas du tout. Voir en annexes ce concert, p35, Fig 29.

<sup>450</sup> Article qu'il garde précieusement comme un trophée.

de Melena del Súr », décernant des prix de mérite aux personnes nées dans la commune qui se sont fait remarquer par leur travail dans la santé et l'éducation. C'est un acte typique de la Cuba révolutionnaire où l'on distribue des titres de *vanguardia* (avant-garde) ou de *destacado* (travailleurs méritants), couronné par un petit buffet et une activité musicale, si le budget le permet. Isael s'y est donc produit pour environ 100 pesos cubains.

*Avec ce type de petits concerts, je me lutte l'huile du mois.*<sup>451</sup>

Isael est aussi envoyé une fois ou deux par mois dans les maisons de retraite, les maternités, les ateliers pour personnes handicapées. Il gagne ainsi 100 pesos cubains (l'équivalent de 4 CUC) pour une après-midi de jeu versés, tout comme pour David, souvent en retard.

*Je le fais car c'est aussi une partie de mon public, tu comprends. Ça m'intéresse que le public le plus insignifiant puisse connaître mon travail.*

C'est de ce type d'activité ponctuelle, rare et peu porteuse en termes de représentativité que les musiciens ordinaires doivent se contenter s'ils attendent leur entreprise (*esperar por la empresa*). Ils sont bien loin des « bonnes activités » en monnaie nationale dont profitent les musiciens plus installés, les *consagrados*, qui peuvent recevoir des cachets de 2000 ou 3000 pesos pour une soirée dans un club. Seulement, pour verser ce type de salaire, l'entreprise (qui gère le club ou le restaurant) qui accueille le musicien doit disposer du budget généralement généré par les ventes en devises sur ces lieux. De fait, il leur est nécessaire de convoquer les musiciens qui attirent le public (comme Frank Delgado dont je parlerai plus bas). Á ce stade de leur carrière, dans une catégorie de renommé moyenne, les « musiciens ordinaires » en sont exclus.

Pour toutes ces raisons qui tiennent à l'inconsistance de leur encadrement, les activités auprès du public cubain passent en second plan derrière celles se déroulant dans les lieux fréquentés par les touristes. Cela s'explique bien sûr par la disponibilité en forte quantité de monnaie forte, ce qui inscrit le jeu dans une optique de gain immédiat en cas de vente de disques, de pourboires ou de cadeaux. De plus, le tourisme étant une des rares structures stables, elle est la seule qui permettent aux musiciens de s'inscrire dans une temporalité plus large en devenant « des fixes » d'un hôtel ou d'un restaurant, de s'ancrer dans la sécurité d'une pratique légale.

---

<sup>451</sup> *Me lucho el aceite.*

## Les structures touristiques et leurs mécanismes

Mateo, le guitariste de *Trio Tesis*, décrit avec une certaine amertume les modifications des manières de travailler dans la musique qui ont, selon lui, contribué à une baisse du niveau formel des musiciens et surtout mis en danger la musique cubaine dans son ensemble, reléguant une partie de son patrimoine et de la production actuelle dans une certaine artificialité.

*Peu à peu, la majorité des musiciens durent diriger leur travail vers le tourisme, profitant de la dépenalisation du dollar qui devenait indispensable pour vivre, pour survivre.*

Il a été frappé par ce qu'il appelle les « mécanismes ». Il se confronte à la corruption dans les entreprises et refuse de payer pour qu'on lui trouve du travail, se niant à jouer gratuitement pour que l'entreprise daigne par la suite lui chercher du « vrai travail ». Il est pour ces raisons passé avec son groupe, le *Trío Tesis*, par plusieurs étapes où ils ne parvenaient plus à trouver de travail.

*Comme dans tous les pays socialistes, les entreprises nationales ont l'obligation de te programmer des activités et des concerts. Mais ça aussi, ça a commencé à disparaître. Et l'artiste a dû se chercher lui-même du boulot ou se trouver un représentant, ou bien quand ils connaissaient celui qui faisait la programmation dans l'entreprise, ils devaient lui donner de l'argent pour qu'il leur trouve des activités, tu vois le genre de mécanismes [...]. On est dans un pays socialiste ou on ne l'est pas. Moi c'est ça que je ne comprends pas ! Je n'ai jamais voulu me mettre d'accord avec le représentant de l'entreprise pour qu'il prenne un pourcentage, je n'ai jamais voulu corrompre personne, alors on est resté sans travail pendant deux ans. L'entreprise ne nous appelait pas.*

Mateo a toujours fortement contesté la corruption qu'il assimile au capitalisme. Ne pas vouloir entrer dans « ce petit jeu », être « vraiment socialiste » l'a donc placé dans une situation précaire. Il a traversé cette étape grâce à son travail d'enseignant et au salaire de son épouse. Il a pu maintenir ce qu'il appelle son « honneur » et ainsi « rester conséquent dans sa pratique ».

Dans ce pays où comme il dit, « *tu soulèves une pierre et il y a dix musiciens qui en sortent* », le propos d'Isael résume bien la situation du marché du travail musical et la manière de s'en sortir grâce à son art. Il pose tout d'abord la nécessité d'être parrainé, d'avoir des relations dans la culture qui permettent d'en gravir ses échelons. C'est de cette manière qu'il s'est introduit dans la musique une fois arrivé à La Havane, grâce au soutien et aux conseils du musicien Danny Lozada parti depuis au États-Unis.

*Étant de province, le fatalisme géographique me tue, je ne connais personne. Ça me tue car je ne suis le fils de personne, ni de Compay Segundo, ni de personne. Mais c'est comme ça, il faut un soutien, c'est clair. Il faut être à l'ombre d'un gros arbre, qui te donne de la bonne ombre, tu vois. C'est nécessaire parce que c'est comme ça que ça marche. Mais bon, le fait d'avoir des amis t'aide mais il faut quand même faire de bonnes chansons.*

Faire des bonnes chansons est en toute logique un élément important. Cependant, lors de nos conversations informelles, il m'a beaucoup parlé des musiciens qui « jouent mal », qui n'accordent pas d'importance à leur jeu, ni au contenu de leur paroles, et ne sont pas « conséquents » dans leur pratique. Ces musiciens échappent à une pure évaluation artistique de leurs pairs et du public et arrivent à se produire dans les bons endroits car ils sont « aidés », euphémisme qui cache en réalité une corruption pure et simple (« bestiale » pour Mateo) des acteurs de la culture (Représentants des entreprises et gérants d'établissements de divertissement).

*Peut-être, si je connaissais quelqu'un qui me dise « regarde Isael, je vais t'aider, mais sur ce que tu gagnes, tu m'en donnes une partie ». Cela arrive parfois parce que sa fonctionne comme ça. Mais cette personne ne s'est pas encore présentée. Il faut rencontrer une personne qui veuille t'aider.*

L'enjeu est d'avoir la chance de connaître quelqu'un qui accepte de se faire corrompre. Isael est même disposé à changer son répertoire et se mettre à jouer ce qui est à la mode pour les étrangers si on le lui demande.

*Je peux changer le style et faire de la musique traditionnelle. Mais où veux-tu que je chante ça. Sincèrement quand je travaille, j'essaie de jouer mes propres chansons, ils me payent et je chante mes chansons. Mais s'il faut travailler dans un lieu touristique, pas de problème, j'envoie le Chan Chan, la Guatanamera, tout ce que tu veux. Mais je n'ai pas d'endroit où changer mon répertoire tu vois ce que je veux dire.*

Dans la même optique et bien qu'il le déplore, César, du groupe *Jelengue* est conscient que s'il veut continuer à se produire sur scène, il doit en accepter les règles du jeu. Il préfère ainsi nommer la corruption de la « gestion de vente ». Il en connaît aujourd'hui ses règles parfaitement et s'intègre parfaitement à cette mécanique.

*Ce mot de mécanique est cubain. C'est une mécanique dans le sens où tu dois savoir qu'une main lave l'autre et que les deux mains lavent la figure. Tu as une personne qui peut te trouver du boulot et tu sais qu'elle gagne 300 pesos et avec ça, elle ne vit pas. De là, tu tires tes conclusions.*

Avant de rentrer pleinement dans cette mécanique, César a connu des difficultés pour trouver du travail avec son groupe.

*Le problème c'est que même [si mon entreprise] s'est améliorée, dans la pratique, elle ne s'occupe pas de tout le monde. C'est malheureux, mais il y a des gens qui ont des intérêts au sein de l'entreprise et voilà. Il y a des gens dans l'entreprise qui gagnent de l'argent sur le dos des groupes. [...]. C'est de la corruption. Et quand tu fais ça, tu sais que tu laisses des gens sur le carreau. Moi-même pendant un bout de temps, j'ai été l'un de ces oubliés. Je me suis maintenu sans faire ce genre d'allégeance.*

Il se rend à l'évidence et observe ainsi pragmatiquement qu'il n'en a pas le choix. Il doit non seulement faire une concession sur l'idée qu'il se fait de la musique, celle qui met en avant la gratuité et le don de soi que sa carrière amateur a contribué à valoriser. De plus, il accepte de dédier une partie de son temps à la prise en charge des tâches des mondes de l'art qui ne lui incombent pas en théorie, ici la partie commerciale, la gestion de vente qu'il me décrit ici de manière schématique.

*Dans les endroits où tu te produis et dans les entreprises, il y a des gens qui te cherchent du boulot contre de l'argent. Mais il n'y a pas que ça comme source. Il y a aussi l'histoire que tu arrives dans un endroit grâce à un fonctionnaire de la culture, disons du service de la culture de la municipalité et même plus haut. Il te dit « C'est 10% ». Alors par exemple tu as fait une activité pour faire simple de 10000 pesos cubains. L'entreprise te prend 30% et il te reste 7000. 10% de 7000, ça fait 700. Alors, tu vas payer les musiciens et tu dis « les gars, c'est pas 7000 mais 6300 parce qu'il faut donner cette partie au mec qui nous a résolu<sup>452</sup> l'activité. ». Je ne suis pas en désaccord avec cette chose que l'on appelle gestion de vente, parce que je trouve du boulot, putain !*

Les musiciens ont donc une parfaite conscience que cet élément est partie intégrante du métier et savoir manier ces mécanismes est une autre partie du talent et de leurs compétences professionnelles. Vivre avec ces mécanismes est devenue la norme chez les musiciens si bien que quand ces derniers ne s'appliquent pas, ils considèrent cela comme une « chance ».

*Nous avons eu la chance, la merveilleuse chance d'avoir eu dans notre entreprise, une personne, une femme à qui l'on doit énormément, une programmatrice qui ne nous a jamais demandé un centime, qui n'était pas corrompue et qui s'est vraiment bien comportée avec nous. C'est grâce elle qui nous avons trouvé le travail au Club Habana, et c'est ce boulot qui nous a sauvé.*

Ainsi, s'ils sont « chanceux » ou bien s'ils sont parvenus à manier avec assez de dextérité ces *mécanismes*, les musiciens ont l'occasion de se produire dans les structures touristiques. Bien évidemment, ces endroits suggèrent des pratiques qui interrogent d'un double point de vue le travail musical à Cuba, tout d'abord, sur l'absolu nécessité d'obtenir des rémunérations

---

<sup>452</sup> César utilise ici le verbe *resolver*, résoudre plutôt qu'obtenir.



dignes et donc en devises, puis sur la question de l'authenticité de leur jeu pour un public peu au fait de la richesse musicale cubaine.

*Yo era un trova-tur en la Habana,  
filántropo de los basureros  
y me pasé las noches y el alba, negra,  
cantando sólo para extranjeros.  
La moneda con que me pagaban  
no cabía en ningún monedero  
por eso cuando me registraban, baby,  
no podían encontrarme el dinero.  
Yo era un virus tropical,  
latinlover comunista  
traficando con la revolución  
y con sus puntos de vista.*

*J'étais un trova-tur à La Havane,  
philanthrope de décharge  
et je passais mes nuits et aurores, ma poule,  
à chanter pour les étrangers.  
La monnaie avec laquelle ils me payaient  
ne rentrait dans aucun porte-monnaie  
et quand ils me contrôlaient, baby,  
ils ne pouvaient pas trouver l'argent.  
J'étais un virus tropical,  
un latin-lover communiste  
qui trafiquait avec la révolution  
et avec ses idéaux.*

Le musicien, *cantautor*, Frank Delgado parle dans cette chanson du même nom de « *Trovatur* ». Il se réfère ici aux organismes d'État destinés au tourisme qui se sont fortement développés dans les années 90 et dont le nom pour la plupart se termine par « *Tu* ». *Havanatur* et *Cubatur* pour les plus grandes agences de voyages cubaines ; *Transtur* pour les locations de voitures<sup>453</sup> ; *Asistur* pour les assurances. Il aborde ici l'importance devenue fondamentale des étrangers dans la vie des musiciens et les manœuvres de ces derniers pour en tirer leur épingle du jeu en mobilisant leur capital musical.

Le Club Havana<sup>454</sup>, anciennement le *Biltmore Yacht Club* et nationalisé à la révolution, est devenu depuis un Club destiné à recevoir les hommes d'affaires et diplomates étrangers lors de leur séjour cubain, à mille lieues des peintures décrépies et sols poussiéreux des espaces où la devise ne règne pas. Disposant d'un terrain de squash, de courts de tennis et de toutes les commodités, cet endroit des plus selectes est l'un des premiers terrains d'expérimentation du CapiSol musical pour les membres du *Trío Tesis* de Mateo. Ils s'y produisent pendant plusieurs années à partir de 1998. Dans cet immense complexe où les seuls Cubains que l'on peut trouver sont les musiciens et les membres du personnel, ils font l'apprentissage de la course au pourboire. Ils profitent en outre des nouvelles régulations des

---

<sup>453</sup> Les Cubains appellent d'ailleurs ces voitures de location « Tur ».

<sup>454</sup> L'orthographe est ici juste, Havana s'écrit bien ici avec V marquant ici sa portée internationale. César de Jelengue, qui connaît aussi ce genre de structure, a écrit à cet égard la chanson « La Habana se escribe con una B » (La Habana s'écrit avec un B), en réaction à ce genre de déformations courantes.

entreprises concernant les salaires des travailleurs de la musique évoluant dans les structures destinées au public étranger, et reçoivent, en plus de leur salaire fixe<sup>455</sup> une rémunération en devise légale.

*On nous payait en devise mais c'était une merde, parce que je vais te dire, ils t'exploiteront toujours. Toujours ! Ca fait partie du système. On était trois, le Club Havana payait à l'entreprise 650 dollars, laquelle nous reversait à chacun 50 Dollars.*

Concernant ce salaire en devise, Mateo tient ici un discours contestant la politique salariale de l'entreprise et se considère dépossédé d'un bien qui lui revient de plein droit. Les cadres des entreprises justifient cette forte imposition par la nécessité de répartir les ressources à l'ensemble des musiciens de leur catalogue et rémunérer plus dignement ceux qui se trouvent dans une situation plus difficile.<sup>456</sup> Ma relation avec Mateo étant tout à fait cordiale, je lui fais remarquer qu'il est bien « capitaliste » pour un révolutionnaire.

*Tu as raison, on devient un peu conservateur quand on vieillit, pas vrai ? Mais bon, sans plaisanter, de cet argent, on n'en voit rien venir. Tout le monde galère, tu sais bien comment ça se passe.*

Dans sa situation, ce salaire en devise constitue néanmoins un avantage considérable et complémentaire avec le salaire en monnaie nationale de son épouse qui est ingénieure hydraulique. La situation est d'autant plus profitable que le lieu se prête à la constitution de revenus supplémentaires.

*C'était un lieu de luxe. Ils n'autorisaient pas les musiciens à faire passer le chapeau aux tables, demander des pourboires ou vendre notre disque. On jouait à un endroit et si l'étranger voulait nous donner quelque chose, il s'approchait ou il nous appelait à sa table et voilà. Alors, ce n'était pas possible de vendre le disque, mais les pourboires, ouf !!!*

En plus des pourboires, le groupe développe des activités non déclarées dans d'autres salons de ce club et gonflent considérablement leurs revenus.

*Parce qu'il y avait un représentant de l'entreprise qui a fait un accord avec nous, il a dit à Hermes « Ici, il y a plein de boulot, on va faire un peu de pognon, vous avez votre salaire fixe avec l'entreprise, mais il y a d'autres activités ici, alors je m'arrange avec le club pour fixer leur prix.*

C'est donc ici à l'initiative du fonctionnaire de l'entreprise que cette pratique illégale se développe. Ils ont d'autant plus de « chance » que *l'invento* proposé par le représentant est largement équitable ce qui est loin d'être le cas dans la majorité des situations de ce type.

---

<sup>455</sup> Puisque Hermes, anciennement directeur du groupe *Yo, tu, él y ella* et Mateo du groupe *Los Cañas*, (deux groupes qui ont connu une certaine renommée dans les années 70 et 80) sont des musiciens historiques.

<sup>456</sup> Cette redistribution ne saute pourtant pas aux yeux à l'examen de la situation d'Isaël par exemple.

*Une activité qu'il se débrouillait à trouver, par exemple des cocktails nocturnes avec des ambassadeurs d'on ne sait où à 100 dollars. Cela faisait 30 dollars pour chacun de nous trois et 10 pour lui. 10 % quoi. Et ça, plusieurs fois dans le mois. On faisait tomber à la fin du mois 100 dollars, 200 dollars... Tu sais que c'est une fortune ici.*

Ils y interprètent la base du répertoire traditionnel tout en maintenant le travail vocal qui caractérise le groupe et correspond par ailleurs parfaitement à l'ambiance du lieu. Au regard de la situation des musiciens que j'ai rencontrés, le Club Havana fut une aubaine pour le trio car il offrait deux éléments très recherchés : d'un côté l'accès à la devise et de l'autre une régularité qui leur a permis de stopper les fastidieuses et incertaines démarches de promotion, de négociation, de loin les plus désagréables pour les musiciens cubains.

Dans la majorité des cas, les salaires étant en pesos cubains et « risible » pour César, il est nécessaire de gagner un peu d'argent extra et souvent, l'activité en soi n'est assimilée qu'à une forme de couverture.

*Il faut que tu vendes quelque chose dans l'hôtel parce que ce que l'hôtel te paye ne te fait pas vivre. Il faut vendre le disque pour pouvoir répartir l'argent entre les musiciens, pour le « quotidien » (el diario) comme on dit ici, pour que tu achètes de l'huile, les trucs élémentaires. Ma mère qui est malade par exemple doit manger des bananes tous les jours pour le potassium, je dois les acheter tous les jours<sup>457</sup>. Il peut manquer de tout, sauf des bananes. Alors il y a le livret de rationnement mais ça nous faut tenir qu'une semaine, c'est presque symbolique. Et les vêtements, je t'en parle même pas, tout est en dollar. (César)*

Le groupe *Jelengue* joue pour « faire le quotidien » par exemple dans l'hôtel Blau Arenal, situé à sur les plages de l'Est, à 27 km de la Havane.

*L'hôtel Blau Arenal est une coopération espagnole et cubaine, ils s'occupent très bien de nous. Je ne peux pas te dire qu'économiquement, c'est le pied mais c'est ce qu'il y a à Cuba en ce moment...*

Cette structure de 166 chambres est très éloignée du centre et de la résidence de tous les musiciens du groupe. César qui habite à Centro Habana, près du *Malecón* doit 6 jours sur 7 prendre la *guagua* 400, peut-être une des plus désagréables du réseau de transport havanais en particulier les fins de semaine où les *Capitalinos* se rendent à la plage. Il s'arrange cependant pour laisser sa guitare la plupart du temps à l'hôtel. Bien qu'il ne soit pas rassuré car il sait

---

<sup>457</sup> Les médicaments à Cuba sont vendus à très bas prix, mais il n'y a pas de compléments alimentaires disponibles dans les pharmacies d'État. Ceux qui en désirent doivent donc se rendre dans les pharmacies en devise ou bien utiliser la méthode finalement la plus saine, chercher la substance objet de carence dans l'alimentation.

que les vols d'instruments se produisent régulièrement<sup>458</sup>, il n'a pas le choix. Le groupe joue de la musique amplifiée, et il n'est pas possible de transporter tous les jours les amplis, synthétiseurs, etc. Ils jouent dans le hobby de l'hôtel devant des spectateurs de passage, qui ne les écoutent que d'une oreille ou ne font même carrément pas attention à eux. Entre chaque session, ils envoient un musicien dans le public.

*Il faut un musicien qui ait un peu de culot<sup>459</sup> parce que moi, ça me coûte beaucoup de passer aux tables et de demander [en anglais], « A tip for the musicians ». Mais c'est vrai que c'est une source de revenus.*

Le chanteur du groupe « El Sinsonte », plus jeune, volontaire et souriant passe auprès des touristes leur présenter leur disque ou espérer si la vente n'est pas conclue obtenir un bon pourboire.

Le groupe dispose de deux disques pour vendre dans ces structures. Le premier a été produit par un étranger. Ils ont gravé gratuitement en studio et ne touchent depuis aucun droits d'auteur pour cet enregistrement intitulé « *Ritmo cubano* ». En réalité, enregistrer un disque est considéré comme une chance pour les musiciens qui ne sont pas encore dans les grands circuits de production et de représentation. En effet, les studios de la Havane peuvent louer leur locaux et parfois leurs ingénieurs jusqu'à 50 CUC de l'heure. Les particuliers, qui ont chez eux le matériel nécessaire, se situent dans la même gamme de prix. Cette situation devient très avantageuse pour les producteurs étrangers qui savent parfaitement que les groupes ont besoin de poser leur musique sur un support fixe. De fait, s'ils n'entreprennent pas les démarches adaptées, les artistes ne reçoivent aucun bénéfice d'un passage en studio et de la distribution d'une partie de leur œuvre, mis à part la possibilité de les copier et les vendre dès qu'ils en ont l'occasion. *Jelengue* vend aussi un autre disque, cette fois-ci élaboré de manière plus formelle dans les studios « Juan Blanco » à La Havane grâce à une médiation auprès de l'Institut de la Musique d'un ancien compagnon de route de César de ses années de *nueva trova*, Adolfo Costales. Enregistrés dans l'Association Cubaine des Droits d'Auteurs Musicaux (ACDAM), ils ont, dans les termes du contrat, spécifié un pourcentage de 9% sur les ventes en magasins officiels.

Les ventes dans les hôtels ne vont quant à elles pas sans poser des problèmes sur la propriété intellectuelle de l'œuvre. J'ai appris à César que tous ces disques circulent sur les plateformes de téléchargement illégales comme *Emule* ou *Soulseek* puisque n'importe quel

---

<sup>458</sup> Ce qui explique que les musiciens « fixes » laissent le moins possible leurs instruments sur leur lieu de travail et se retrouvent donc à marcher dans la ville, de peur de les abimer dans les transports bondés.

<sup>459</sup> L'expression est ici « *Que tenga un poco de cara* », (avoir un peu de figure). De là, un *descarado*, le « défiguré » est à une Cuba un personne qui est sans honte, impertinent.

touriste qui achète le disque peut le mettre en ligne. C'est ce que César appelle le « cannibalisme », la piraterie qui demeure sans solution puisque ces transactions sont illégales.

La vente de disque et le recherche de pourboire est ainsi une réponse à la déliquescence des salaires et à la taxation des entreprises sur les salaires des musiciens considérée de manière assez unanime comme exagérée et injuste. En réaction à cette « extorsion », nombreux sont les groupes qui, pour un temps, prennent le risque de se produire illégalement sur scène. Ils renoncent à la couverture de l'officiel et prennent le risque de se faire sanctionner pour faire rentrer dans une période courte le plus d'argent possible.

*On a travaillé au black, même si je n'aime pas ça parce qu'on peut se mettre dans de sales problèmes<sup>460</sup>, mais bon. On a travaillé au black, pendant plusieurs semaines, mais une seule fois par semaine. On devait le faire parce que l'entreprise ne nous trouvait rien, c'est un moment où la programmatrice ne faisait rien, elle est d'ailleurs restée aux États-Unis plus tard. Là où on bossait, on prenait deux dollars sur chaque entrée qui en coûtait quatre. Il y a eu un jour où sont rentrées 80 personnes. Chaque fois que je voyais quelqu'un entrer, je voyais un billet de deux dollars qui marchait. Une fois on a même dû travailler le jour du réveillon. Je me suis dit « putain, le 31 décembre quand-même ». 40 personnes sont entrées, 80 CUC pour le groupe, 10 chacun. Pas déclaré, mais tu vois, on a volé personne.*

Dans les structures touristiques, une des missions de ces professionnels est de veiller à la conformité de leur jeu et de leur attitude avec les attentes d'un public de passage qui sont à la recherche de couleur locale et de folklore, « d'un petit bout de Buena Vista Social Club en vrai »<sup>461</sup>. Cependant, la contrepartie de cette stabilité inscrit les musiciens dans une routine implacable. Une visite sur les forums touristiques des tours opérateurs qui vendent des voyages à destination de Cuba témoigne de cela. Les usagers étrangers des grands hôtels s'y plaignent en effet régulièrement des groupes de musiques qui en font l'animation, non pas en raison de la qualité mais du caractère répétitif du *show*.

Sachant que les touristes ne sont que de passage, que parfois même ils ne comprennent pas la langue, ni la subtilité de la syncope cubaine et du travail harmonique, les musiciens ne se donnent pas à 100 % dans ce type de travail. Ils développent pour certain une posture de recul et de désintéressement similaire aux musiciens de jazz dont parle Becker (1985 : 109).

---

<sup>460</sup> Saisie des instruments, admonestation de l'entreprise voire dans le pire des cas suspension de l'aval du groupe.

<sup>461</sup> Ces sont les propos d'une touriste française lors du concert quotidien dans un restaurant du Groupe *Los Vargas del Caribe* auquel appartient Ramón, le *tresero*.

Ces musiciens de jazz appellent leur public non averti, évoluant dans un autre monde, les « caves » (*squares*) tandis que les musiciens cubains nomment les non-cubains les *Yumas*. Cependant, le contexte cubain met plus fortement en avant les concessions faites par les musiciens. Si les jazzistes newyorkais se refusent plutôt à entrer dans le jeu et développent une posture de dédain et de mépris, les Cubains interprètent pleinement le rôle que l'on attend d'eux.

C'est ce qu'ils appellent « jouer pour la soupe » : jouer un répertoire dans lequel ils ne sont pas forcément à l'aise, où le plaisir de la pratique se trouve limité. On se contente d'y simuler le plaisir du jeu, la sincérité et l'authenticité du rassemblement musical.

Il ne s'agit pas ici de ritualisme entendu dans un sens mertonien dans la mesure où les musiciens identifient parfaitement les valeurs en jeu chez les différents acteurs qui concourent à leur pratique musicale. Ils se situent en réalité dans une logique stratégique de présentation de soi qui devient intégrée et assimilée. Cette stratégie est devenue routinière et met en scène ce que Christelle Gaïdatzis (2006) appelle en parlant des *jineteros* havanais une « marchandisation des émotions ». En effet, on remarque, que ce soit chez les musiciens des lieux touristiques ou bien chez les *jineteros* de la Calle San Rafael, une soumission stratégique aux désirs et représentations des visiteurs en jouant par exemple chez les artistes, aux « super authentiques ».

Le groupe *Los Vargas del Caribe* illustre cette routine. Il est composé de 6 musiciens : Vargas, directeur du groupe et violoniste, Cascarilla au chant et percussion mineure, Ramón au tres, Yosmel aux bongos, Freilly à la guitare et Georges à la basse. Ce sextet a connu un relatif succès il y a quelques années qui l'a même amené à voyager aux Emirats Arabes Unis dans les années 90. La formation se trouve depuis dans une situation assez délicate. L'entreprise « Adolfo Guzmán » à laquelle ils sont affiliés ne leur propose que peu d'activités intéressantes, la plupart du temps dans des restaurants en monnaie nationale destinés aux Cubains. De fait, l'économie pesant sur les porte-monnaie des foyers cubains, ces établissements sont souvent vides<sup>462</sup>. Ils sont cependant parvenus à obtenir le « Siete Mares », restaurant en devises aux prix raisonnables situé dans le quartier assez touristique du Vedado, sur La Rampa, à côté du glacier le plus populaire de la Havane, le *Coppelia*. Leur activité dans ce restaurant est cependant très routinière. Ils y interprètent à chaque représentation les

---

<sup>462</sup> Ils ont été embauchés successivement au « Castillo de Jagua » dans le Vedado, et au « Hola Ola » sur le *Malecón*. J'y suis allé plusieurs fois en leur compagnie mais ne les ai pas vus souvent instruments en main puisqu'il n'y avait régulièrement personne.

mêmes chansons (Compay Gallo, Chan Chan), y font les mêmes fausses improvisations, en somme « jouent aux vrais musiciens cubains ». En réalité, avant d'avoir commencé à jouer, ils sont déjà las. Freilly, George, Yosmel et Ramón habitent tous en périphérie. Mis à part George qui laisse sa contrebasse au restaurant, ils passent tous parfois plus d'une heure dans les transports à se battre pour garder dans un état correct leurs instruments (qui sont effectivement dans un piteux état). Un membre de la famille de George est malade, le couple de Ramón va mal, Vargas et Casacarilla sont âgé de plus de 70 ans... Mais il faut jouer le jeu. Les animateurs principaux de la formation sont Freilly le guitariste qui enverra quelques sourires sélectionnés aux étrangers qui viennent s'échapper ici du décadent buffet à volonté de l'Habana Libre, et Cascarilla qui arpentera la salle en faisant ses traditionnels pas de danse (dont on ne reconnaît plus le style), montrant que le troisième âge cubain vit mieux quand il le fait en musique... Vargas fait vibrer son vieux violon (trop peut-être pour être accordé correctement) pendant que Ramón regarde ailleurs. Tout semble fonctionner un peu de travers dans ce groupe. C'est Freilly qui est diplômé de basse au conservatoire, mais c'est George qui joue de la contrebasse.

A la fin de la représentation, Vargas envoie Freilly ou Cascarilla faire passer la petite panier dans laquelle se trouve leur disque et où, à défaut, ils espèrent recevoir un pourboire digne de ce nom. Ils prennent une pause au bout de deux heures, fument une cigarette puis reprennent la même routine deux autres heures. Yosmel en tant qu'ancien membre a le statut un peu mystérieux d'administrateur du groupe. Il compte les pourboires reçus, les répartit équitablement et ils se séparent pour reproduire le même schéma le lendemain.

Les musiciens se retrouvent donc de manière constante dans la position du *sopero* pour dans le meilleur des cas jouer dans des restaurants qui les payent directement en devise et à défaut, espérer vider le chapeau de ses disques et le remplir de devises. Erick Sánchez, *trovador*, auteur compositeur, qui joue pour la soupe dans des restaurants pour touristes résume bien ici cette partie du « boulot » :

*Je gagne honnêtement l'argent dont j'ai besoin en chantant dans des restaurants et centres nocturnes qui font payer en pesos convertibles (CUC). Cela veut dire que les personnes qui sont comprises réellement dans mon public ne peuvent se rendre en ces lieux, tout au moins régulièrement. Beaucoup de touristes qui visitent l'île veulent écouter un répertoire qu'on peut appeler traditionnel. Une partie d'entre eux ne comprennent même pas l'espagnol, et encore moins ont le désir de décoder les paroles d'une*

*chanson qui prétend à un peu de complexité. Alors, je leur chante ce qu'ils veulent entendre. C'est pour ça qu'ils me payent, pour leur faire plaisir*<sup>463</sup>.

La relation de l'artiste à son public peut donner lieu à des formes de dépendance, de soumission. L'enjeu est ici pour nos performeurs de ne pas se laisser enfermer dans cette routine de la soupe et de la survie, dans une pratique uniquement instrumentale de type « trovatur », vidée de toute touche personnelle. Ce jeu, monopolisé et parasité par la lutte, rend vaine la recherche d'une inutilité kantienne, d'un art qui se suffit à lui-même.

*Je suis une seule personne, parce que si je ne chantais pas ce répertoire traditionnel, je ne pourrai pas financer ma liberté. (Erick Sánchez, Interview Escobar)*

Il s'agit bien pour lui de réduire sa liberté dans une sphère de la société cubaine pour lui donner de l'ampleur dans celle qui lui est la plus chère, « sa musique », son « œuvre », son vrai travail, dans ce qui ressemble ici à un pari, un investissement. Il identifie clairement le temps de travail contraint où il pourra cependant éprouver une certaine satisfaction dans l'interprétation et la représentation du patrimoine musical cubain tout en se ménageant un temps créatif qui n'appartient qu'à lui.

L'auteur et l'inventeur du néologisme *trovatur* est le *trovador* Frank Delgado, considéré par ses pairs comme un *consagrado*, une personne qui connaît la renommée et la popularité. Il se produit régulièrement dans l'île et jouit d'un « *poder de convocatoria grande* »<sup>464</sup> et remplit sans difficulté une salle de 1500 personnes. Aussi connu qu'il soit, et malgré ses cachets sensiblement plus importants que les musiciens mentionnés jusqu'à présent, cet artiste vend aussi ses disques (pour la plupart enregistrés à l'étranger ou lors de ses concerts *live*), avec comme à son habitude toujours un petit temps d'avance puisqu'il le met au format mp3 dans un seul disque.

*Je l'ai fait moi-même chez moi avec mon ordinateur. Et je le vends au black. J'en vends toutes les semaines 5,6 ou 7 et tout ça au black. C'est pas grand-chose, c'est 30 ou 40 CUC qui me tombent dans les mains et que j'utilise pour manger. Je vends ce CD au format Mp3, je mets mes 5 disques sur ce CD mp3. Et maintenant, je vais sortir un sixième disque et je vais en faire la promotion. Si l'État veut le produire, génial, sinon je le ferai moi-même parce que j'ai besoin d'enregistrer un nouveau disque.*

Ainsi, la vente de disque bien qu'illégale, est une pratique non seulement courante et généralisée mais surtout « normale » et légitime. Bien que cette démarche ne soit pas la plus agréable dans le métier en particulier pour les musiciens qui se sont produits sur scène avant le

---

<sup>463</sup> Propos recueillis par Reinaldo Escobar, en ligne [http://www.trovacub.net/ericksanchez/\\_entrevista2.html](http://www.trovacub.net/ericksanchez/_entrevista2.html).

<sup>464</sup> Capacité d'attirer de nombreuses personnes lors de ses concerts, réputation.



développement de cette nécessité, ils demeurent tous, des plus connus aux plus anonymes, bien conscients de n'en avoir pas le choix et la considèrent comme partie de *l'invento* généré par le tourisme et intégré dans leur métier.

On peut ajouter enfin que la relation avec l'étranger, que l'on se réfère au pays étranger, au voyage, ou bien au visiteur dans le pays est un aspect qui s'avère fondamental dans le développement d'alternative professionnelle future pour les musiciens à Cuba. Comptant sans marché national du disque et sans institutions financièrement capables de porter un projet, la possibilité qui demeure viable est celle de l'appui, officiel ou non, d'une entité étrangère. Elle est une condition déterminante à la reproduction de leur activité musicale, tant dans le domaine de la production discographique, que dans le soutien matériel du quotidien.

De cette grande dépendance émerge la figure du mécène étranger, du chercheur d'artiste, du producteur prêt à investir dans les talents cubains pour les exporter à l'étranger. Parfois idéalisée, cette image de l'étranger capable « *de nous sortir de là* » représente une voie de sortie et une valorisation enfin méritée de leurs compétences et capacités artistiques. Cette représentation est l'incarnation ultime de la forte tension qui existe entre un ici routinier et morne, et un ailleurs fantasmé porteur d'alternative, de futur et de bien-être, qui ne cesse de miner la légitimité du modèle politique socialiste et d'amputer la nouvelle génération d'une partie de ses talents.

Sans recours à l'étranger, il ne reste que ce que « notre pays » peut offrir : des activités proposées trop rarement par l'entreprise où l'on retrouve la même routine que dans les structures touristiques, face à un public qui n'est pas obligatoirement présent pour la musique et ce, sans avantages économiques.

## **5.4. Les activités politiques**

### **5.4.1. Utiliser**

Même si cela peut paraître surprenant à l'écoute de son point de vue sur la situation du pays (marqué par un grand fatalisme et un manque de confiance envers l'élite politique), David se rend dans un certain nombre d'activités « politiques » non rémunérées comme au siège Municipal du Parti Communiste, à des « actes » commémorant certaines dates révolutionnaires ou bien à l'Institut Cubain d'Amitié avec les Peuples (ICAP) en compagnie d'autres chanteurs instrumentistes pour y animer les activités révolutionnaires.

*Je te dirais que mon truc à moi, c'est la musique. Bien sûr, je participe à des activités avec la Jeunesse Communiste, le Parti, parce que ça te donne un peu de savoir... Je veux dire que s'il existe la possibilité que les gens t'appellent et que tu puisses faire des choses pour obtenir un peu plus de considération.... Tu vois dans le cas de Silvio, Pablo ou Gerardo [Alfonso] si tout le monde participe à un acte politique et que je peux y aller, je ne me gêne pas. Mais l'objectif politique, ça ne m'intéresse pas, moi mon truc, c'est faire ce que j'aime et jouer, point. J'ai dû faire des activités à but politique qui ne me plaisait pas et à la fois, du côté musical, j'y trouvais mon compte.*

Je vais donc essayer d'y voir un peu plus clair dans ce discours pour le moment confus de David en montrant que ces productions, en plus de la volonté d'étendre le plus possible son réseau de relation, ont en réalité une double utilité. D'une part, il s'agit de montrer une image propre de sa pratique et d'autre part, il est bien question de parier sur le politique (en particulier dans le domaine de la solidarité internationale) pour obtenir la possibilité de voyager à l'étranger.

### **Se laver les mains**

*Je chante des chansons politiques mais ça n'a rien à voir avec la politique. Je n'ai pas à porter la responsabilité de ce qui se passe dans le monde. Je peux chanter une chanson sur la guerre en Irak, mais je n'y suis pas là-bas, ça ne m'intéresse pas en réalité. Je vais dans ce type de lieu pour au final chanter, boire du rhum et manger (Rires). Je ne fais rien de plus. Parce que la politique ne m'intéresse pas.*

Très concrètement, ces représentations ne lui apportent rien, mis à part le buffet gratuit et la possibilité de partir avec une bouteille de rhum. Cependant il est possible d'y voir plus clair au regard de son expression récurrente quand il parle du politique : « avoir une image propre ».

Je l'ai abordé plus tôt, les manœuvres de David pour « survivre de sa musique » demeurent illicites (vente de disques aux étrangers sous couvert d'activités communautaires, chasse aux pourboires et aux cadeaux). Ayant ainsi à l'esprit que nombre de ces activités ne tombent pas sous le sceau de la légalité, il est important selon lui de montrer patte blanche, de garder une image propre. C'est en interprétant des œuvres qui sont symboliques du processus révolutionnaire comme certaines chansons de Silvio Rodríguez ou des chansons évoquant des

événements politiques actuels<sup>465</sup> qu'il se purge de ses péchés de musicien. Voici un exemple du ton de ce type d'activité recueillis sur un blog officiel décrivant cette activité :

*Durant cette activité, des poètes et trovadores ont rendu un amoureux hommage à nos cinq héros en fêtant dans le même temps l'anniversaire du début de notre bataille des idées, pour la lutte en faveur du retour d'Elián Gonzáles, séquestré par la mafia ultraréactionnaire de Miami.*<sup>466</sup>

La participation à ces activités le pare de l'armure du « super révolutionnaire » qui pourra constituer une protection morale en cas de problème ou de conflit (une dénonciation qui l'impliquerait du comme la lettre de dénonciation concernant la *Casa de la trova* par exemple). David est habitué à ce type de consentement de façade « pour avoir la paix ». N'ayant selon ses dires jamais été ni très au fait, ni intéressé, ni même proche du discours révolutionnaire, il a toujours gravité autour du politique. Il a ainsi été membre et secrétaire local des Jeunesses Communistes quand il était jeune, tout « *en parvenant à ne pas devenir membre du Parti* » quand il est parti de sa province natale pour tenter sa chance à La Havane.

David ne se rend pas aux activités politiques pour mettre sa pierre à l'édifice socialiste car c'est pour lui l'affaire des spécialistes et des décideurs professionnels qui connaissent la mécanique et la vérité. Il est bien conscient que sa parole n'a pas de poids, de fait, il est mieux de se taire et se cantonner au conformisme.

*Moi, la situation du pays et tout ça, ça m'est égal car de toute façon on ne peut rien y faire. Je vais faire quoi si de toute façon, je n'ai pas accès à... C'est un problème du pays, et moi je ne connais rien de ce pays. Je suis cubain et je ne connais rien de ce pays, moi je suis seulement musicien.*

L'écart entre sa pratique et son discours est impressionnant. La mise à distance du politique est constante dans son propos. On note chez lui un fatalisme récurrent, le constat d'une grande impuissance et d'une absence totale de contrôle sur le cours des changements dans l'île. Par exemple, lors de l'accession au pouvoir de Raúl Castro, une grande campagne que le nouveau dirigeant a appelé « consultation populaire » a été mise en place par l'intermédiaire des organismes politiques locaux (CDR, Section Municipale du Parti ou de la Jeunesse...). L'objectif était d'avoir l'avis de la population sur la situation actuelle. David

---

<sup>465</sup> Il a notamment musicalisé un poème dédié aux « Cinq héros de la patrie » qui sont des agents des services de renseignements cubains qui infiltrés dans les groupes anticastristes de Floride. En 1998, ils ont été arrêtés et condamnés à la détention à perpétuité pour conspiration par les autorités américaines.

<sup>466</sup>Ce blog (<http://cubacoraje.blogspot.com/2008/12/tambin-la-naturaleza-salud-los-cinco.html>), hébergé par l'encore plus officielle agence « Cuba Sí », a été ouvert pour « équilibrer » et faire contrepoids sur la blogosphère de certaines pages virulentes contre le régime cubain en particulier celle de Yoani Sánchez, « Generación Y ».

n'était simplement pas au courant et quand je lui ai mentionné cet évènement, il m'a répondu de manière assez surprenante :

*Ca, c'était un truc de la mafia, des gens qui sont contre le pouvoir. Parce qu'ici, personne ne parle en public de la situation. Il ne se passe rien ici.*

Son rapport au politique est donc très instrumental, il est question de se « laver les mains » et d'avoir une caution politique si le besoin s'en fait sentir, mais en aucun cas de donner son avis.

*Tu peux donner ton avis, mais ça ne change rien, moi on m'appelle j'y vais, je sais qu'il y a du rhum et de la nourriture, je joue n'importe quel thème, tout est resté pacifique et je suis en paix. Je chante une chanson avec un contenu politique mais ça ne veut pas dire que c'est ce que pense. Ce que je pense n'a rien à voir avec la chanson. Je termine de chanter et voilà, on ne peut plus rien me dire.*

On ne peut rien lui dire, on ne le montrera pas du doigt, il aura une image propre. Cependant cette stratégie peut être à double tranchant. En effet, lors de notre entretien, je sentais tout de même David assez mal à l'aise face à mes questions sur ses activités politiques et je trouvais que ses allusions à la bière et à la nourriture couplée à sa forte mise à distance du politique dans ces actes dissonaient un peu avec sa personnalité discrète, sa très grande politesse et éducation.

*Les chansons politiques, je les chante dans ces lieux, mais une fois que c'est fini, je n'ai pas à continuer de parler de politique. Il y a de la bière, de la bouffe... Le reste je le garde pour la sphère privée, avec les amis.*

Cette manière de se présenter comme un « pique-assiette » m'a semblé être une stratégie discursive que j'ai retrouvée quand il en parlait avec ses pairs musiciens. Il est en effet plus acceptable pour lui de passer pour un musicien roublard qui profite du « système » que pour un « lèche-botte ». En effet, l'image du « *come candela* »<sup>467</sup> est extrêmement dévalorisée dans l'Île. Elle renvoie à la faiblesse, la lâcheté. On considère le *come candela*, que l'on appelle parfois plus simplement et laconiquement le *comunista*, comme un opportuniste et un hypocrite dont on se méfie puisqu'il est potentiellement un *chivatón*, un délateur. David veille donc à bien montrer qu'il utilise le politique à des fins stratégiques ou purement alimentaires pour bien marquer la distance avec le pouvoir politique et son imaginaire, rapprochement qui compte tenu de l'illégalité généralisée dans le monde de la musique entraînera sur lui une suspicion de *chivateo*.

---

<sup>467</sup> « L'avale-chandelle », celui qui avalera des couleuvres.

On peut considérer le jeu de la soumission politique comme une ressource mobilisable par certains musiciens. Cette stratégie peut être offensive, comme celle de David qui se rend volontairement aux actes politiques alors que rien ne l'y oblige, ou plus légère en se contentant de se présenter comme un défenseur de la révolution, assumer des postures critiques et conventionnelles sur les méfaits du capitalisme, la politique agressive des États-Unis, etc.

Les artistes qui au contraire « disent des choses »<sup>468</sup> s'exposent à la marginalisation médiatique et doivent pour pouvoir vivre de leur art avoir une assise populaire suffisamment forte pour freiner cette sanction. Les musiciens ordinaires voulant faire ou consolider leur carrière ne prennent pas ce risque et doivent apprendre à se comporter sous le joug de cette tension entre volonté de continuité et désir de changement, entre l'exaltation d'un modèle passé qui perd de son sens et un futur qui reste trouble et peu défini.

### **Tirer partie de la solidarité internationale pour voyager**

J'ai accompagné plusieurs fois David à l'ICAP (l'Institut Cubain d'Amitié avec les Peuples), situé dans le quartier du Vedado, près de la statue de John Lennon, installée ici en 2000. Cet institut se charge de promouvoir et valoriser la solidarité internationale autour des valeurs révolutionnaires et anti-impérialistes. Il met en place des délégations qui partent parfois à l'étranger avec l'idée de montrer la grandeur de la culture cubaine et au passage l'efficacité du modèle révolutionnaire. David, qui connaît un des cadres de cette institution, espère pouvoir prendre part à l'une de ses délégations et ainsi sortir du pays. Bien sûr, les voyages organisés par l'ICAP n'ont pas les avantages des déplacements « libérés » de toute représentation politique ou culturelle. Les artistes sont reçus par des syndicats communistes ou des associations de soutien à la cause cubaine qui ont déjà prévu pour eux un programme, ne leur laissant pas de temps pour inventer une activité en marge du programme. On ne tire pas un grand profit de ce type de voyage, il est difficile de rencontrer des personnes des milieux culturels à l'étranger ce qui donne peu de possibilités de tirer un revenu alternatif et encore moins de se faire produire un disque, même modeste. Les artistes en déplacement reçoivent une *dieta*, un petit pécule pour subvenir à leur besoin de base et connaissent ce que Mateo décrivait comme une sensation de soumission et dépendance économique à l'égard des personnes qui reçoivent ces musiciens. Mais David, qui n'a quitté le pays que pour aller faire

---

<sup>468</sup> J'emploie ici un euphémisme souvent utilisé par la population qui renvoie aux discours et activités ouvertement contestataires et subversives.

la guerre en Angola, rêve vraiment de partir, de connaître « autre chose », de nouveaux modes de vie et l'ICAP lui paraît être un biais acceptable pour réaliser ce rêve.

*Pour connaître, pour découvrir le monde et faire découvrir ma musique, partager avec des musiciens qui comme moi aime restaurer les cultures. [...] Je m'en fous j'économiserai de l'argent de la diète, et j'essaierai de trouver des activités à gauche histoire de rentrer avec un petit pécule car c'est sûr, je vais rentrer. [...] Parce que j'aimerais faire comme beaucoup de musiciens font ici, ils partent et reviennent, ils sont heureux. J'aimerais faire ça revenir au pays en sachant que je pourrai repartir.*

J'ai entendu David parler de nombreux projets organisés par l'ICAP, il fut successivement question de partir à Curaçao, au Vietnam, au Venezuela et à chaque fois ces projets sont restés lettre morte alors qu'il en était parfois « au niveau du contrat, mais ils n'ont pas reçu l'argent du Canada » ou le « directeur est en vacance », etc. Lors de mon dernier séjour en 2010, c'était le Canada qui était à l'ordre du jour et constituait l'espérance du moment.

*Si les choses se passent bien, j'espère que d'ici dix ans, j'aurai voyagé quelque part dans le monde où j'aurai pu donner un peu de ma musique. Il y a beaucoup de musiciens étrangers qui aimeraient que je vienne dans leur pays, ils savent que ça va plaire. J'espère pouvoir partir cette année au Canada, on va toucher du bois pour ça.*

Il devait normalement être reçu en compagnie d'une délégation pour participer à un festival politique<sup>469</sup> organisé par des groupes de soutien à la cause vénézuélienne et cubaine. Nous nous rendions donc à l'ICAP où je l'attendais à sa demande dehors. En effet, ma présence aurait pu donner à voir ou à penser que David m'exploitait ou m'utilisait en me donnant des cours de guitare « à gauche » ou pire encore, qu'il était un peu mon chaperon qui profitait (*vacilaba*) de ma présence pour avoir la douce vie le temps de mon séjour (restaurant, bières, etc)<sup>470</sup>. Autant d'images qu'il convenait de mettre de côté dans une vitrine politique et culturelle comme l'ICAP. Il prenait toujours sa guitare « au cas où » on lui demande de jouer, de montrer ce dont il était capable. Il en sortait à chaque fois un peu déçu car l'ICAP n'avait aucune nouvelle de l'état d'avancement du projet. Il passait son temps à faire la queue dans les téléphones publics pour tenter de joindre une canadienne qui était en lien avec le comité de soutien, il commençait déjà à faire les gestions pour mettre à jour son passeport

---

<sup>469</sup> Bien qu'il ne m'en ait pas donné beaucoup de détails tout simplement car il ne les connaissait pas, je pense qu'il était question d'un rassemblement similaire à la fête de l'Humanité.

<sup>470</sup> Je profitais pour ma part de la gentillesse de David qui me permettait de le suivre dans ses déplacements, il me faisait aussi entrer dans des lieux (l'UNEAC, plusieurs théâtres) gratuitement alors que j'aurais dû y payer l'entrée en devise. Je ne me suis donc pas privé en retour de l'inviter à prendre quelques bières lorsque la chaleur se faisait trop grande et que nous en avions le temps. Je payais aussi les transports quand nous étions en retard. C'était notre arrangement tacite.

qu'il avait déjà fait faire lors d'un même voyage avorté à Curaçao, il y a quelque années, et qui est arrivé à la fin de sa date de validité<sup>471</sup>. Il me disait qu'il était prêt à affronter le froid, qu'il allait donner le meilleur de lui-même et de sa musique. Le temps a passé et ce voyage ne s'est pas fait, pour des raisons qu'il ignore.

De nouveau, David utilise le message politique de la révolution et ici d'une structure mise en place pour la faire rayonner dans un but qui est bien loin d'une ferme volonté de défendre le message politique dominant. Son discours sur l'ICAP témoigne qu'il s'agit pour lui d'un moyen qu'il individualise pour découvrir de nouvelles terres plus que d'une réelle volonté militante ancrée et définie par son identification au processus révolutionnaire. Cette apparente loyauté politique est ainsi simplement une ressource qu'il mobilise et détourne de son sens originel pour parvenir à ajouter une expérience (qui est un rêve pour lui) dans sa carrière musicale.

#### 5.4.2. Craindre

*Tu ne peux pas me dire qu'il y a une liberté politique s'il m'est interdit de faire un autre parti. À Cuba, il n'y a pas de liberté politique dans la mesure où tu ne peux pas penser autrement qu'au travers du Parti Communiste. C'est un manque de possibilité. Ma liberté d'expression, et ma capacité de penser, aucun système politique ne peut me la donner, parce que tous les systèmes politiques doivent être en dessous de cette liberté. La genèse, l'origine de tout, c'est que l'homme est libre. (Pedro Luis Ferrer, dans le documentaire Capote, Guerra, 2008).*

#### **La parole a priori plus ouverte**

Le Quinquenio Gris a constitué le point culminant de la rigueur révolutionnaire à l'égard du monde de la culture, il est donc intéressant d'interroger l'évolution et la considération de l'expression dans le contexte des années 90 et 2000 à la lumière de l'expérience des musiciens. De quelle manière en effet les artistes identifient les limites et gèrent les risques inhérents à l'expression dans le contexte révolutionnaire cubain contemporain ?

A la différence des années 70, la société cubaine n'est plus renfermée sur elle-même, le tourisme, mais aussi la reconsidération de la collectivité cubaine transnationale, passée de *gusano* au *comunautario*<sup>472</sup> (de ver de terre à communautaire), ont contribué à l'ouverture de brèches et donné de nouvelles perspectives, posé de nouvelles vérités qui dans la mesure où

---

<sup>471</sup> Les Cubains, compte tenu de son prix (environ 50 CUC de timbres fiscaux) font faire leur passeport seulement quand ils sont déjà sûrs qu'ils vont quitter le pays. De fait, ceux qui en possèdent sont largement minoritaires.

<sup>472</sup> Question abordée dans la deuxième partie de cette thèse.

elles ne sont pas toujours agréables à entendre ont mis à mal la réalité parfois fictive mise en scène par le pouvoir. Pour reprendre les propos de Boris Larramendi, du groupe Habana Abierta :

*On s'est rendu compte qu'on vivait dans une bulle et que celle-ci a éclaté avec la période spéciale, que ne nous n'étions pas autosuffisants. (Document audiovisuel, Guzmán, 2007).*

Les affiches de Fidel qui parsèment les murs de la capitale disant « Vamos bien ! » (*on va bien !*) dissonnent à présent avec la réalité quotidienne.

La *timba*, je l'ai abordé, a constitué le premier courant musical se basant massivement sur une esthétique de mise à distance, voire d'interrogation critique du modèle politique dominant. Les *timberos* sont venus décrire froidement les nouveaux problèmes de la société cubaine : prostitution, course au dollar... De nouveaux styles, influencés par « le monde capitaliste » comme le *hip hop* ou le *punk* ont émergé prônant pour certains groupes (*Los Aldeanos*, Randy Acosta, *Porno para Ricardo*) une parole libre et désengagée de tout compromis, dettes ou devoirs vis-à-vis du pouvoir. La perte de sens ressentie par beaucoup du projet politique révolutionnaire couplée à la diffusion dans un premier temps dans ses marges, puis de manière plus centrale d'idées alternatives entraîne un changement quasi paradigmatique dans la façon de se dire en musique. On passe ainsi d'une focalisation politique du message musical à un recentrage vers des messages plus individualisés et quotidiens.

Petit à petit, des *trovadores* ont aussi commencé à « dire » que tout n'était pas rose. La *novísima trova* met parfaitement en scène cette redéfinition de la portée et la mission de la musique dans la période spéciale et met en paroles la dissociation entre l'État et l'utopie politique. On peut être révolutionnaire et socialiste et en même temps être opposé à la politique du gouvernement.

Depuis le milieu des années 90, une grande partie des terrains de jeu des musiciens ont pris une certaine autonomie. On peut ainsi observer que les « paramètres secondaires » dont parle Yvon Grenier se sont distendus avec l'ouverture de Cuba sur d'autres modes de vie, d'autres discours politiques. Si les éléments primaires du contrôle demeurent, les marges de manœuvres semblent être plus grandes, les modes d'expression au sein de la Révolution se sont diversifiés. Les musiciens peuvent chanter ce que bon leur semble dans de nombreux espaces de la ville. Le centre Pablo de la Torriente Brau situé dans la vieille Havane est à cet égard devenu un espace d'expressions de référence. Les *trovadores* qui ont la chance de se produire dans un concert, « A guitarra limpia », tous les mois dédié à un artiste, n'ont pas de



limites particulières. Son directeur, Victor Casaús, poète, journaliste, réalisateur jouit d'une grande légitimité tant politique que culturelle et veille à promouvoir toute la richesse de la *trova* dans une grande liberté de ton. Pendant qu'il voyait leur œuvre mise à l'écart des grands médias, les portes de « A guitarra limpia » sont restées ouvertes à certains artistes (Pedro Luis Ferrer, Frank Delgado, Carlos Varela). Il est évident qu'aucun fonctionnaire ne viendra en ce lieu pour interroger politiquement les chansons qui y sont interprétées.

Par exemple, lors du concert d'Erick Sánchez, *trovador* pour sa part généralement assez critique, intervient un poète, Eduardo Mejides, invité par ce dernier et propose un petit interlude lapidaire et poétique qui, s'il vient cueillir un peu à froid les auditeurs, témoigne de la liberté et de la potentielle irrévérence qui règne dans cet espace.

*Armandito Tiratiro, el ebonda', el Tete Airán, el Ferian Como, el franco ladrón de gallinas fue ajusticiado, revolucionariamente, a patadas por el culo.*<sup>473</sup>

A l'instar du Centro Pablo, beaucoup d'espaces ou de collectifs, dont certains complètement indépendants des institutions cubaines comme le projet *Omni Zona Franca* (étudié par Geoffray, 2007), jouissent d'une liberté de ton, où tous les discours semblent possibles. Les performances des plasticiens et artistes de *Zona Franca* interrogent assez clairement les normes révolutionnaires. Le local de la *Madriguera* accueille de même des pratiques et expressions novatrices, *el Espacio Aglutinador* dans le Vedado propose une alternative à l'officialisme dans l'art plastique cubain. L'expression, non sans friction, s'est donc ouverte à d'autres visées esthétiques et parfois politiques.

Seulement, malgré ces brèches qui sont manifestes, il demeure chez les musiciens que j'ai rencontrés une certaine conscience de limites, assez troubles, à ne pas franchir, et une forme de prudence au moment de parler du politique. Je vais donc aborder à présent leur rapport à leur expression et leur expérience de la censure et de l'autocensure pour tenter d'en comprendre les enjeux.

### **La mystérieuse épée de Damoclès**

La pratique musicale est demeurée marquée au fil de l'histoire révolutionnaire par un certain utilitarisme. On est passé d'une utilité politique et collective des artistes comme porte-paroles ou cautions intellectuelles et culturelles du modèle politique à une portée plus

---

<sup>473</sup> *Armandito le franc tireur, el Ebonda, el Tete Jairán, el Ferian Como (mots qui se réfèrent aux appartenances afro-cubaines), le grand voleur de poules, a été jugé de manière révolutionnaire, à grands coups de pieds au cul.*

individualisé et stratégique. Celle-ci donne lieu à une logique d'enrichissement personnel, une considération de la musique comme une voie de sortie individuelle en mobilisant à titre privé des ressources collectives, en instrumentalisant l'authenticité cubaine, en manipulant le politique, en utilisant le tourisme. On entre dans la musique pour s'en sortir<sup>474</sup>.

Dans ce contexte, les artistes puisqu'ils ne sont plus les soldats de la révolution voient leur rapport à l'expression et à la liberté plus individualisé. Les frontières entre le possible et l'impossible dans leur parole publique sont l'objet d'une négociation propre entre appréciation des réels dangers, éthique personnelle et plan de carrière qui continue quant à elle de dépendre des institutions d'État. Cette division manichéenne entre le prescrit et le proscrit est dès lors médiatisée, considéré au travers du facteur « risque » subjectivé.

L'ouverture sur une expression nouvelle n'a pas effacé les anciennes valeurs de conformité et d'allégeance politique. On peut plutôt considérer que ce sont deux registres qui cohabitent, autonomes l'un de l'autre, mis parfois en concurrence.

Les acteurs qui m'intéressent ici demeurent dans une société où les événements les plus anodins sont transformés en événements politiques, chaque détail peut potentiellement devenir acte révolutionnaire. Le pouvoir politique, par l'intermédiaire des médias ou des organismes politiques locaux, redéfinit et norme ainsi le quotidien de la population. Une récolte de pomme de terre dans la Province de Pinar del Rio devient symbole du dynamisme agricole révolutionnaire, une banale remise de diplôme des étudiants en pharmacie témoigne de la bien portance de l'éducation socialiste, etc. On voit donc que la mise en politique fonctionne par appropriation selon des règles assez contingentes en fonction des conjonctures internationales et des besoins de légitimations politiques. La censure joue sur le même registre, il est question de s'approprier un discours et en faire un fait politique, ici amoral ou contre révolutionnaire. On comprend mieux ce que veut dire David. Il est en effet important :

*Que personne ne te montre du doigt, que personne ne te dise rien, que tu puisses aller n'importe où. Qu'on ne te dise rien, qu'on ne te reproche rien, que l'on ne te récrimine pas. Je fais de la musique pour faire de la musique et ce que je pense, je me le garde, je veux dire que moins tu parles, mieux c'est.*

Il s'agit d'éviter d'attirer l'attention pour ne pas tomber dans le domaine du politique, ne pas passer au politique. Mais si tout est *potentiellement* politique, les artistes ne connaissent jamais exactement la destinée de leurs mots ou de leurs interprétations malgré toutes leurs

---

<sup>474</sup> Question qui n'évacue évidemment pas l'aspect vocationnel, la passion, le don de soi dans l'art, mais qui s'y articule.

tentatives de rationalisation et de décryptage de ce qui est autorisé et de ce qui ne l'est pas comme en témoigne l'expérience du *trovador* Pedro Luis Ferrer.

*Une personne d'ici, de la Culture, de l'administration, est venue me dire à la fin d'un concert « t'as dit ça et t'as dit, ça ne va pas ! ». Je lui réponds que je n'ai rien dit de spécial, ce sont les gens qui croient que je dis des choses parce qu'ils l'interprètent en ce sens. Alors, un jour, je me suis dit : « je vais faire un concert où je ne vais parler de rien de politique pour voir comment ce type réagit ». Je donne le concert avec des guarachas, des chansons qui parlent de bouffe comme on fait beaucoup ici, « el almozero » (le vendeur de sandwiches) et des trucs comme ça histoire d'être tranquille. Quand je termine le concert, le fonctionnaire vient me voir. Moi, je pense que le pauvre doit être dans un état pas possible, il doit être traumatisé car je n'ai pas parlé de politique, je n'ai parlé de rien. Alors il vient me voir et me dit « Tu n'as pas l'impression d'avoir un peu trop parlé de nourriture ? » (in documentaire Capote, Guerra, 2008).*

Cette anecdote met en avant que si l'on veut défendre de manière rigoureuse la révolution, tout est potentiellement censurable ou répréhensible. Parler ici de nourriture en temps de pénurie peut être perçu comme une dénonciation de l'incapacité de l'État à subvenir aux besoins élémentaires de la population. Cela inscrit donc la stratégie des musiciens quant au développement de leur carrière et à la défense de leur œuvre, dans une grande incertitude. Il est interdit de ne pas être révolutionnaire, de là, on peut tout faire entrer dans le « non révolutionnaire ».

Chez les musiciens ordinaires, la subversion de ces normes est mise en question plus simplement par l'indéfinition des ces dernières. Face à cela, certains d'entre eux choisissent la prudence, la gestion des risques. On joue son propre entrepreneur de morale et se pose des limites contingentes et auto-négociées. Ils assument eux-mêmes le travail de limitation par l'autocensure qu'ils rationaliseront en fonction des contextes dans lesquels ils évoluent.

L'autocensure est le fruit d'une intériorisation de limites symboliques et de cadres. L'éducation révolutionnaire installe en ce sens des balises, façonne d'une certaine manière l'être révolutionnaire. Les médias contribuent en continuité à ancrer cette éducation dans un réel artificiel qui y répond. Mais ce qui est marquant dans la société cubaine est que l'on peut écouter de la part d'un artiste une parole tout à fait libérée et consécutivement observer une grande prudence et méfiance de ce dernier, ce qui témoigne que l'autocensure n'est pas intégrée de manière parfaite et est aussi l'objet d'un calcul qui, bien qu'ayant ses limites, demeure rationnel.

*On a beaucoup spéculé par rapport à ce qui est révolutionnaire et ce qui est contre révolutionnaire. Et il arrive un moment où tu ne sais plus où est la Révolution et où est la contrerévolution. (Mateo)*

Une fois évacuée les sujets tabous que tout le monde sait proscrits plongeant directement les acteurs dans le tourbillon politique (insulter Fidel ou Raúl, se dire « non révolutionnaire »), il reste un monde d'indétermination et de risque que les acteurs vont jauger en fonction de leur degré d'autonomie avec le pouvoir, de leur position dans leur carrière, de leur éthique personnelle et des concessions qu'ils peuvent faire à l'égard de leur pratique. De fait, certains de ces musiciens sont dans une forme de crainte permanente qui renvoie à l'existence d'un contrôle latent, diffus, et disséminé dont il faut savoir se préserver.

Cette posture du « au cas où », (*por si acaso*) se manifeste tout d'abord par une utilisation récurrente de l'euphémisme et du non-dit. On utilise une forme adoucie pour éviter de signifier ce qui peut être éventuellement désagréable ou sujet à caution politique.

David, passé maître dans son utilisation, est le musicien que j'ai le plus suivi dans ses pérégrinations urbaines, que j'ai le plus interrogé sur ses pratiques et que j'ai le mieux connu. Paradoxalement, c'est avec lui que j'ai eu le plus de difficultés à donner de la transparence à son discours tant son usage de l'euphémisme et sa préoccupation à se présenter sous sa meilleure figure est systématique. Alors même que je l'ai suivi dans toutes ses activités, que je l'ai vu vendre ses disques aux touristes, assisté à toutes ces petites manœuvres quotidiennes et illicites et parlé avec lui de manière franche de la situation du pays, c'est lui qui m'a tenu, dans notre entretien enregistré, le discours le plus conventionnel, presque rituel sur ce que la révolution a apporté au peuple cubain, avec l'idée qu'il faut « continuer la bataille pour préserver les acquis sociaux », que « Fidel est dévoué au peuple », etc.

Or, au jour le jour, David est par exemple critique vis-à-vis de l'activité de sa compagne, cadre du parti, arguant que « cela ne sert à rien » que tout ce qu'ils font est une *basura* (poubelle). Mais lors de l'entretien, il m'explique pourquoi il n'est resté que peu de temps militant du Parti.

*Ils m'ont fait militant... enfin j'ai accepté qu'on me sélectionne je veux dire. Mais le problème du militantisme, ben c'est clair que c'est une chose très forte, avec des répercussions majeures. Et je ne comprenais pas beaucoup ces choses là. Par exemple, avec mon idée de vivre de la musique, je ne pouvais pas être au Parti, parce que ça te prends beaucoup de temps...*

Il contraste donc très fortement avec ses discours informels. Concernant le militantisme, on passe de « ça ne sert à rien, à « ça a des répercussions majeures ». De plus, il avance que le militantisme ne colle pas avec son activité de musicien car « ça prend du temps ». Il faut surtout savoir que cela ne correspond pas avec la forme du travail musical, puisqu'il est en effet assez mal vu dans ces milieux d'être en contact continu avec des étrangers. Or, c'est le fond de commerce des musiciens ordinaires et ce n'est pas anodin si c'est à Varadero que

David a choisi dans un premier temps de se lancer dans la musique. Il sait donc très bien que l'argument du temps ne fonctionne pas.

Je n'interprète pas cet entretien comme une méfiance à mon égard puisque si c'était le cas, il m'aurait tenu le même genre de discours dans nos conversations courantes et informelles<sup>475</sup>. Il apparaît plutôt que David, dès qu'il se sait inscrit dans un régime de formalité, dans un entretien enregistré avec moi, ou dans une activité musicale publique, enclenche sa posture de distance et de conformisme. Dans le cas des activités politiques ou cette mise en conformité est la plus forte, il assume automatiquement sa stratégie de promotion. En pariant sur le politique (en le mettant parfois à distance pour en apaiser le poids), il est condamné à en jouer le jeu, ou bien sortir définitivement de ce registre.

C'est ce que les Cubains appellent le *teque*, le *blabla* politique typique, la langue de bois normée et traditionnelle, forme de double registre d'énonciation que David a appris à manier pour faire le métier.

Dans la même optique, pour ne pas à avoir à soulever des problèmes sensibles, il tentait de détourner ses explications et instrumentalisait ma propre connaissance du quotidien cubain.

*De toute façon, tu sais comment ça marche, j'ai pas besoin de t'en parler une heure.*

*Ya tu sabes...* (*Toi-même tu sais*) est une expression quotidienne qui résume et clos le débat. Tout le monde connaît la situation du pays, il n'est pas nécessaire de passer de nouveau par des explications. On ne s'appesantit pas sur les sujets sensibles ce qui présente l'avantage d'éviter tout malentendu, débat, discussion, que l'on peut clore éventuellement par l'expression « No es Fácil ». Cette distance est aussi manifeste quand David reste trouble dès il s'agit de nommer et de décrire avec précision les réseaux de relations et coteries qui lui permettent souvent de trouver du travail. Dans la mesure où ces derniers ne tombent pas sous le sceau de la légalité, les décrire avec précisions viendrait salir l'image d'un musicien propre qu'il s'échine à donner.

Durant notre entretien, nous sommes tout de même parvenus à aller au-delà de ces conventions et tout en étant encore allusif sur cette question, il m'explique simplement quel regard il porte sur son expression.

*Je sais pas, mais je sais qu'il faut faire attention au moment de jouer. Tu peux dire en public « tout ça, c'est de la merde » ou bien... [Il prend la*

---

<sup>475</sup> Je lui ai en effet expliqué avant qu'il me donne son accord que j'avais pour projet d'aussi mobiliser dans le cadre de mon travail ce qu'il allait me dire en « off », Autrement dit, il savait que nous étions du matin jusqu'au soir en « on ».

*guitare et joue la Pequeña serenata diurna de Silvio Rodríguez]. Tout ça, c'est de la merde, je te le dis à toi, mais en public, c'est mon art que je démontre... Je vis dans un pays libre [paroles de la chanson] et voilà c'est comme ça, la chanson sur les cinq héros, j'aime bien la chanter pour ce qu'elle raconte mais surtout pour la possibilité qu'elle me donne d'apporter ma musique dans de nouveaux lieux, et c'est ça que je cherche, que les gens écoutent ma musique.*

David place donc en premier lieu son rayonnement social et donc artistique plutôt que ce qu'il pense qu'il veuille à garder pour lui.

Cette attitude d'extrême prudence a mené très concrètement à un cas plus problématique lors de mon terrain et d'un entretien. Pedro Enrique, étudiant en niveau supérieur à l'ISA (Instituto Superior de Arte) n'a en effet pas voulu que l'entretien soit enregistré, ce qui dans l'absolu n'est pas un problème insurmontable. Cependant, la justification de ce choix laisse présager la difficulté que j'ai eu à continuer et mener cet entretien dans de bonnes conditions.

*Je ne suis pas très chaud pour me faire enregistrer car je ne sais pas ce que je vais dire...*

Il prévoit donc l'éventualité de dire quelque chose qui pourrait le compromettre et se couvre en refusant l'enregistrement. La suite de l'entretien ne fut qu'une succession de lieux communs sur la révolution où il veillait, alors que mes questions et mes relances n'était pas le moins du monde offensives<sup>476</sup>, à rester le plus descriptif possible.

Dans son cas, tout comme avec David, les entretiens sont à l'origine d'une position défensive où ils résistent à me livrer leurs vérités. Il est possible, surtout pour Pedro Enrique, qu'il existe non pas le doute que je sois moi-même un *chivatón*, mais la peur qu'en tant que *Yuma*, ignorant les règles et le fonctionnement de la société cubaine, je divulgue sans penser à mal leur propos ou leur pensée les mettant ainsi dans des situations inconfortables. Dans le fond, il s'agit bien de ressorts intériorisés de défense qui sont en jeu ici, face à l'indéfinition, à la présence diffuse du politique dans la vie quotidienne.

J'ai retrouvé ce même genre de « contrôle » dans les entretiens menés avec Mateo à son domicile. Son épouse, ingénieure hydraulique, est aussi militante du Parti et j'ai fait part à Mateo de ma préoccupation quant à mon étude en souhaitant ne pas créer des tensions entre lui et sa femme. Il m'a répondu qu'elle a seulement un peu peur. (*Ella se asusta*). Lui comme

---

<sup>476</sup> Je ne me dispensais pas d'être un peu plus explicite, d'aborder la politique à Cuba, mais avec les musiciens que je connaissais le plus et que je savais disposés à me donner autre chose que de la *muela* ou le *teque* sans que cela provoque un malaise. En outre, dès que je ressentais une résistance sur les sujets sensibles, je n'insistais pas.

moi n'avons jamais exactement su de quoi, puisque Mateo lui a bien expliqué les raisons qui motivaient nos entretiens, essentiellement biographiques.

Il me semble que le but de tous mes entretiens, qui tient à donner plus de transparence et de lisibilité à l'expérience révolutionnaire contemporaine au travers de la musique, inquiétait pour deux raisons. Tout d'abord, parce que la transparence et le fait de livrer sa vérité n'est pas exactement une posture coutumière à Cuba, on veille au contraire à la préserver et la maintenir dans la sphère privée. Avec mon dictaphone, je viens donc parasiter cette intimité, presque déranger. Ensuite, être non cubain et s'intéresser plus que la plupart des Cubains à leur réalité interroge :

*Pourquoi c'est toi qui en train de faire cet entretien avec moi et pas un journaliste cubain. Je te pose la question. Pourquoi pas un Cubain, pas pour me la publier dans Juventud Rebelde mais je sais pas moi, dans un petit journal, dans la gazette de l'Université de la Havane. Pourquoi ce mec n'est pas là et toi si ? (Richard)*

Demander l'avis à la population n'est donc pas chose commune et encore moins si cela provient d'un étranger qui risque tout d'abord par sa naïveté, parfois considérée comme intrinsèque, de déformer leur réalité quotidienne. Ensuite, tout le monde sait que la société cubaine est un champ de bataille idéologique pour les étrangers et, sans en connaître les auteurs, les Cubains savent bien que la situation de leur pays cristallise des débats plus larges concernant le devenir des différents modèles politiques et peuvent donner lieu à des controverses entre les « pros » et les « antis » Cuba. Il n'est de fait pas question de laisser entrer ce débat dans leur foyer, espace qui doit demeurer privé, libéré de toute prise politique.

En conséquence, dans mes entrevues avec Mateo, j'ai dû faire avec les peurs de son épouse et faire avec Mateo qui pour « pacifier le foyer » baissait un peu la voix quand il parlait de sujets ouvertement sociaux et politiques si elle était présente. Je veillais quant à moi à venir pendant ses heures de bureau et quand elle arrivait, je terminais par une question simple et remettais les autres questions à une prochaine fois.

J'ai ressenti cette tension lors de tous mes entretiens. Il est difficile de trouver un endroit calme pour parler tranquillement, on est constamment dérangé par les personnes de la famille, les voisins, ce qui casse parfois le rythme du dialogue. Mais ce n'est pas cet aspect « technique », l'interruption en soi qui était la plus gênante, mais plutôt le risque de bascule du discours vers un registre plus formel, on baisse la voie, on réfléchit plus à ce qu'on dit, etc. La difficulté était en fait que cette parole, qui ne se libère qu'individuellement, est extrêmement fragile.

Isael est plus clair sur cette question et nomme cette pratique en notant bien qu'il s'agit d'une manœuvre consciente.

*C'est le double visage, le Cubain est obligé d'avoir un double visage, la société t'y oblige[...] C'est qu'à Cuba, tout est interdit, parler est interdit, marcher est interdit, saluer est interdit. Tout est interdit. Alors comment tu te sens avec des désirs réprimés ?*

### **Qui sont les censeurs ?**

Qui sont les censeurs qui justifient chez les musiciens cette posture de défiance qui ne peut surgir sans ancrage concret, sans en avoir fait l'expérience.

*Si tu as une chanson, tu la chantes, une chanson qui dit des choses...Que la chante celui qui a le courage de la chanter. Mais là peut arriver une personne qui te censure.*

D'emblée, avec Isael, on observe ici que les censeurs n'ont tout d'abord pas complètement disparus du paysage musical et ne sont pas des figures chimériques ou des fantômes du passé. On ne parvient cependant que difficilement à les identifier, il s'agit ici d'une « personne », Pedro Luis Ferrer parlait plus haut d'un « fonctionnaire »...

A partir de son expérience dans les années 70, Mateo décrivait les censeurs comme « imbéciles isolés », argument que j'ai relativisé en montrant qu'il y avait une volonté politique massive et planifiée de prise de contrôle en installant à des postes stratégiques de la culture de véritables « entrepreneurs de morale » (Becker, 1985). Cet argument de Mateo me semble beaucoup plus recevable dans le contexte des années 90 jusqu'à aujourd'hui, depuis la présence au poste de Ministère de la Culture D'Abel Prieto et la mise en place d'une politique plus souple et plus ouverte.

La chanson d'Isael « *Ellos* » (Eux) met en avant cette invisibilité des censeurs, de ses « brutes » qui seraient disséminés tels des électrons libres autour du noyau créateur.

*Son imágenes con sombras,  
Son fantasmas que se asoman,  
Para no dejar salir lo que en tu cuerpo  
brilla con luz propia,  
Ay! Con luz propia.  
Ellos entran en tu vida  
como moscas en un plato,  
ellos entran en tu vida como sapos.  
Ellos sienten fortaleza,*

*Ils sont des images dans l'ombre,  
ils sont des fantômes qui surgissent,  
pour rendre opaque ce qui en toi  
brille de sa propre lumière,  
Ay ! De sa propre lumière.  
Ils entrent dans ta vie  
comme des mouches dans une assiette,  
ils entrent comme des crapauds.  
Ils se sentent hardis,*



*dentro de su hipocresía [...]  
Ellos quieren doblegarnos por la fuerza,  
pero se les olvida  
que tengo en la mesa un corazón  
colgado con pistola  
apuntándoles a su cola...*

*cachés derrière leur hypocrisie. [...]  
Ils veulent nous faire fléchir par la force,  
mais ils oublient  
que j'ai sur ma table un cœur  
accroché à un pistolet  
qui vise leur derrière...*

Cette chanson met en musique une franche distanciation entre un « nous » qui représente la population, et « eux », image du pouvoir coercitif. Dans un régime qui place pourtant au centre de sa rhétorique l'idée de l'unicité du peuple et de la structure politique qui le représente et l'incarne, cette dichotomie est significative et assez courante. David et Pedro Enrique, ceux qui ont eu le plus de retenue lors de nos entretiens sont pourtant ceux où ce type d'occurrence est le plus marqué.

*Je suis musicien, mais je ne me mêle pas de tout ça car ce sont eux qui s'en occupent. Ils t'informent de ce qu'ils veulent. Le problème est que nous, nous n'avons pas accès à tous ces concepts, à toutes ces choses. [...] Nous les Cubains, nous sommes déjà tellement pris par la lutte avec les institutions. (David)*

Il y a donc l'idée que quelqu'un tire les ficelles, manipule la population par la propagande, monopolise le débat et les idées et qu'il est dans ce cas mieux de ne pas s'en mêler pour ne pas ajouter de préoccupations supplémentaires aux tracasseries quotidiennes.

« Eux » est identifié aux institutions et renvoie à l'image du fonctionnaire ou du cadre qui vient enrayer la dynamique créative, la spontanéité de la population et ici des musiciens.

Très concrètement, un musicien peut jouer pendant des semaines dans les mêmes endroits, la même chanson jusqu'à l'apparition « un beau jour » d'un individu qui vient manifester au nom « d'on ne sait qui » la non-conformité de l'œuvre.

*J'étais à un concert de Reinier Marino qui est un chanteur de musique flamenco et ce genre de trucs, il m'a ouvert un espace dans l'un de ses concerts et il m'accompagnait en seconde guitare pour l'une de mes chansons. Et un mec du Parti l'a appelé et lui a dit « Viens voir Reinier, elle est de qui cette chanson ? - Cette chanson est d'Isael. - Et qu'est-ce qu'elle veut dire cette chanson ? - Non, cette chanson est bien, il n'y a pas de problèmes... Il m'a défendu, tu vois, mais ils faisaient leur petite enquête. C'est ça, le problème du pouvoir. (Isael)*

Les paroles qui ont suscité la suspicion sont celles de la chanson « Confesiones de un caminante » (Les confessions du marcheur).

*Yo vengo luchando desde bien abajo,  
y amárense los cinturones los de arriba  
por si acaso se parte el gajo.  
Este mundo es un carajo  
en forma de gallinero  
donde él que sube primero  
se caga en él que está abajo,  
pero si sube un guanajo  
de peso no muy ligero,  
pueda que se parte el gajo  
y escuchará mi consejo.<sup>477</sup>*

*J'arrive en luttant depuis les bas-fonds,  
et attachez vos ceintures ceux d'en haut  
au cas où la branche se casse.  
Le monde est enfer  
qui ressemble à un poulailler  
où celui qui monte le premier  
chie sur celui qui est en dessous,  
mais si un jour monte une grosse dinde  
pas tout à fait légère,  
il est possible que tout s'écroule  
et vous écouterez mon conseil.*

Il met en avant dans ce texte son origine « basse », paysanne, et aborde d'une part l'injustice qu'il ressent observant les gens d'en haut (*el que sube primero*) vivant au mépris du peuple (*él que está abajo*), puis met en avant la fragilité de ce système dont les bases peuvent céder sous le poids d'un mystérieux dindon.

Bien qu'ils ne soient pas officiellement des agents chargés de faire respecter la morale révolutionnaire, certains membres des institutions de la culture, par conservatisme loyal ou bien stratégie de sur-conformité (Bloch, 2007) visant à gagner des échelons dans la hiérarchie politique ou bien obtenir des faveurs officielles, continuent de se positionner en tant que censeurs. Même si ces garde-fous politiques ne maillent pas complètement le tissu social, ils contribuent à maintenir une forme de *statu quo* quant à l'expression des artistes dans l'Île. Ils balisent symboliquement plus qu'ils n'exercent un contrôle explicite et systématique. Ils maintiennent les créateurs dans la crainte, la menace et donc le contrôle.

Chez Isael, ce type d'expérience de prohibition, après un moment de malaise et d'incompréhension, contribue dans un premier temps à renforcer ses rancœurs mais aussi ses convictions. Cette expérience renforce sa position d'artiste, sa conscience d'occuper une position particulière dans la société, de ceux qui ont la capacité de manier les sentiments et de mettre en mots et en musique une réalité parfois crue et cruelle.

*Ce que ça me fait, c'est juste que je me sens mal, je ne peux rien ressentir d'autre. Je ne vais pas me battre, prendre un pistolet. Alors tu sais comment je m'en sors? Ben je continue, je choisis de ne pas me rendre et chaque chanson, j'essaie d'encore mieux la chanter, en dénonçant de manière artistique, avec des mots. Et ceux qui ne veulent pas m'écouter, c'est parce*

---

<sup>477</sup> "Confesiones de un caminante".

*qu'ils ont la tête dure, qu'ils ne veulent pas comprendre, qu'ils n'ont pas de sentiments.*

Cette posture ne va pas sans faire penser à Mateo dans les années 70 qui parle « d'une bataille rangée contre l'imbécilité », il est bien question de ne pas « se rendre » et au contraire se battre pour défendre son art. C'est dans cette triste expérience de la suspicion et de la potentielle censure qu'Isael se sent comme un artiste, où son œuvre prend une valeur en soi et qu'elle vaut donc la peine de la défendre. En expérimentant la prohibition, il s'éprouve de la manière la plus vive en tant que créateur et s'éloigne le plus de la figure pragmatique et roublarde du musicien qui use plus qu'il ne jouit de sa pratique. Alors que le tourisme constitue en réalité un élément beaucoup plus coercitif dans le modelage du répertoire des artistes, c'est dans les restrictions ouvertement politiques qu'Isael sent son œuvre vivre le plus intensément.

Le censeur, bien qu'il intervienne parfois rappelant à l'ordre et aux normes révolutionnaires, est plus une image, une menace symbolique qui surgit de manière presque hasardeuse. Cela peut paraître en effet assez trivial d'affirmer que l'on fait l'expérience de la censure par malchance, car on est « mal tombé », mais c'est pourtant de cette manière que la décrit ici avec humour, le cinéaste Eduardo De Llano :

*A Cuba, la censure est très informelle comme toutes nos institutions. Les censeurs de la RDA deviendraient fous en voyant ça. Une chaîne de télévision te censure un projet, et une semaine plus tard, une autre chaîne te l'accepte. L'ICAIC décide de se désintéresser d'une œuvre audiovisuelle et quelques temps après -dans la même année parfois- elle doit l'accepter avec les honneurs. Un fonctionnaire te sort d'un théâtre en t'accusant de diverses infections idéologiques, et un autre théâtre te reçoit deux rues plus loin. Tu proposes pour publication un livre qui contient des textes absolument iconoclastes dont tu étais même disposé à en sacrifier certains pour le bien de l'œuvre entière et ils ne t'enlèvent pas même une virgule. Si quelqu'un survit le temps suffisant sans tout envoyer chier, cela peut même commencer à devenir drôle. Mais cela ne veut pas dire que c'est une situation enviable, la censure est toujours une ennemie (Del Llano sur son blog).<sup>478</sup>*

Un des seuls aspects dans lequel la censure est décrite par les musiciens comme tout à fait identifiable et assimilée à une manœuvre du pouvoir est la question de la surreprésentation de certaines musique en particulier le *reggaetón* dans les médias cubains. Ils la considèrent comme une censure organisée et volontaire des musiques dites conscientes, « qui disent des choses ».

---

<sup>478</sup> <http://eduardodellano.wordpress.com/page/4/>

Il existe ici l'idée que quelqu'un tire les ficelles et orchestre la médiatisation des musiques dansantes, une stratégie des décideurs pour mettre en premier plan des musiques considérées comme les moins dangereuses. On aveugle la population, venant dans la jouissance de la danse et des grivoiseries panser artificiellement les blessures des nécessités économiques et pérenniser ainsi le conformisme ambiant, l'absence de recul et de réflexion.

*On nous censure dans le sens du boulot je veux dire, parce qu'il ne nous protège pas volontairement. Pourquoi, dans le marché, il n'y a que le reggaetón et certains genres tous dansants ? Parce que c'est l'argent qui domine et pas la volonté de donner quelque chose au gens. Ils ne veulent pas que les gens se mettent à réfléchir. Eux ce qui les intéresse, c'est « vas-y ma poule, bouge ton cul » et tout ces trucs. [...] On a personne qui investit dans notre sens, dans la chanson intelligente. Le plus important c'est le reggaetón « vas-y frotte-toi mamita, lâche-toi ». Toutes ces choses ne sont pas des phrases littéraires, elles n'ont aucun contenu poétique. (Isael)*

Par le divertissement, plus que de cacher les vérités que la *trova* ou la *nueva trova* portent au jour, il serait même question d'abrutir la population en y censurant l'intelligence et la poésie. Les « basses musiques » puisqu'elles ne sont généralement pas acoustiques ne donne pas accès à la population à de la « vraie » musique.

*Tu le vois à la télé, à la radio, tout le monde joue la même chose. De la timba par ci, du reggaetón par là. Ça me ferait chier d'aller à un concert de reggaetón et de voir des chanteurs sans instruments. (Ramón)*

Sans véritables paroles distanciées et critiques, elles maintiennent la population dans une commode ignorance.

*C'est comme ça, tu as amené la chose jusque là et pourquoi ? Donne-nous du dansant et ne cherche pas à comprendre. [...] Et c'est pour ça que ça dure. Nous les Cubains, on est comme ça, tu nous donnes à manger et à danser et on oublie tout le reste. (Mateo)*

Je laisse ici à Pedro Luis Ferrer, dont je vais parler en suivant, le soin de conclure sur cette question.

*La musique à la mode est une musique qui en réalité est mise en avant par une partie de la société (par la majorité disent-ils) et qu'ils diffusent au nom de cette supposée majorité. Ceci est un exemple palpable que certains interprètent le concept de massification de la culture, non pas comme une diversification, mais comme une homogénéisation esthétique de la société.<sup>479</sup>*

---

<sup>479</sup> Tiré de l'introduction de son concert « De esperanzas y miedos » dans l'espace « A guitarra limpia », au Centre Pablo de La Torriente Brau en 2002.  
[http://www.aguitarralimpia.cult.cu/homepage/descripcion.asp?id\\_concierto=35](http://www.aguitarralimpia.cult.cu/homepage/descripcion.asp?id_concierto=35)

### Les *consagrados* (les consacrés)

Il n'est pas aisé de décrire les cadres et limites de l'expression des musiciens aujourd'hui. Concernant la censure, on ne se sait exactement ni quand elle se déploie, ni qui l'exerce, ni à terme ce que l'on risque précisément. La vérité, la liberté de parole suit ce même cours ce que l'artiste Pedro Luis Ferrer illustre en relatant un dialogue dans la rue avec un passant qui l'interpelle :

*C'est la vérité ce qu'on dit ici ? Que tu es allé à là-bas à l'étranger et que tu as dit la vérité ? Et c'est la vérité ce qu'on dit là-bas, que tu es venu ici et que tu as dit la vérité ? (Ferrer in Perdomo, 2001)*

Pour tenter de trouver des réponses plus satisfaisantes et moins descriptives ou évasives aux questions concernant l'expression, j'ai choisi de demander l'avis des musiciens sur ce qu'ils appellent les *consagrados*, c'est-à-dire les artistes qui jouissent d'une reconnaissance publique importante dans l'île. J'ai choisi d'aborder tout particulièrement deux d'entre eux : Pedro Luis Ferrer et Frank Delgado<sup>480</sup> puisque ces deux artistes font partie de ce que l'on appelle à Cuba des « *atrevidos* » (Ceux qui osent) des *inconformes* (anticonformistes)<sup>481</sup>, mais aussi car s'inscrivant dans le champ de la *trova* et rénovant les musiques traditionnelles, ils sont assez proches des musiciens que j'ai interrogés.

Pedro Luis Ferrer compte plus de 30 ans de carrière dans la Cuba révolutionnaire. Il est un musicien apprécié par ses pairs tout d'abord pour ses qualités de musicien.

*Silvio Rodríguez est un superbe poète, mais il ne sait pas chanter, Pablo Milanés chante comme les dieux, mais n'écrit pas trop, le seul qui combine ces deux qualités en plus de maîtriser parfaitement son instrument, qui compose toutes ses chansons, c'est Pedro Luis Ferrer. (César)*

Ayant connu de francs succès dans les années 80, avec par exemple son titre « *Vaquita Pijirigua* »<sup>482</sup>, Ferrer est également un artiste respecté pour son indépendance et sa liberté de ton. C'est un musicien qui n'a peur de rien et qui ne pose des limites à son expression en aucune circonstance. À partir des années 90, il compose des chansons critiquant vivement les choix opérés par le gouvernement ce qui va progressivement l'exclure des médias officiels cubains. Ses œuvres continueront cependant de circuler sous le manteau, et ses rares apparitions en ces années feront à chaque occasion salle comble.

---

<sup>480</sup> Je n'ai pas eu la chance de rencontrer Pedro Luis Ferrer, mais j'ai pu en revanche m'entretenir avec Frank Delgado.

<sup>481</sup> On situera peut-être mieux ces musiciens en pensant à Georges Brassens, lien que Frank Delgado m'a d'ailleurs explicité « *tout comme moi, il raconte des histoires simples et concrètes dans ses chansons avec des harmonies simples et des mélodies de haute volée.* »

<sup>482</sup> La « petite vache Pijirigua ».

Frank Delgado qui définit quant à lui le *consagrado* comme « *un musicien qui parvient à trouver du travail et avoir son public* », est issu du mouvement des amateurs (il est ingénieur hydraulique de formation) et de la *nueva trova*. Il commence à exercer en tant que professionnel à partir de 1989. Beaucoup de ses textes entraîneront des réactions en haut lieu et l'amèneront à disparaître des ondes cubaines. Ces deux *cantautores* comme on appelle à Cuba les auteurs/compositeurs/interprètes, sont aujourd'hui deux figures incontournables de la musique cubaine.

En 1994, Pedro Luis Ferrer, sur une syncope traditionnelle de *son*, entonne en 1994, « 100% cubano », un thème qui fera de lui un « *cantante prohibido* » et tout à la fois un chanteur respecté pour « su franco par de cojones »<sup>483</sup>.

*Como que mi Cuba es ciento por ciento cubana,  
mañana reservaré  
el mejor hotel de La Habana.*

*Luego me iré a Varadero a separar una casa,  
con este dinero mío que me lo gané en la zafra.*

*Como que mi Cuba es cubana ciento por ciento,  
Mañana reservaré un yate allá en Barlovento.  
Quiero pasar una tarde  
capturando la langosta,  
disfrutando a plenitud las riquezas de mi costa.*

*Como que mi Cuba es cubana ciento por ciento,  
Con dinero nacional convidaré al extranjero.  
Compraré en todas las tiendas  
abiertas en mi país  
Con este dinero mío, cubano como el mambí.*

*Como que mi Cuba es cubana ciento por ciento,  
mañana reservaré pasaje en el aeropuerto.  
Quiero viajar hasta el sur  
a conocer la pobreza,  
Y volver como Cubano,  
ciento por ciento a mi tierra !*

*Puisque Cuba est 100% Cubaine,  
Je réserverai demain*

*le meilleur hôtel de La Havane  
puis je louerai une chambre à Varadero,  
avec cet argent que j'ai gagné à la zafra.*

*Puisque Cuba est 100% Cubaine,  
je réserverai demain un Yacht à Barlovento.  
Je veux passer une journée  
à chasser la langouste  
profitant de la richesse de mes côtes.*

*Puisque Cuba est 100% Cubaine,  
Avec l'argent national, j'inviterai l'étranger.  
J'achèterai dans tous les magasins  
ouverts dans mon pays  
Avec cet argent, plus cubain qu'un mambí.*

*Puisque Cuba est 100% Cubaine,  
je réserverai un billet d'avion à l'aéroport.  
Je veux voyager dans le sud  
pour connaître la pauvreté,  
Et revenir en tant que Cubain  
100% sur ma terre !*

Comme le note Mateo, les paroles de ces artistes font mal à double titre :

---

<sup>483</sup> « Une grosse paire ».

*Tu vois dans 100% cubano, par exemple, ce qu'il raconte c'est la vérité crue, mais c'est une vérité qui fait mal, qui choque. Et il y a plusieurs formes de douleur. Moi ça me fait mal, mais du côté du peuple, tu vois. Mais, il y a d'autres personnes, ça les fait flipper du côté politique parce qu'il tire sur le pouvoir en leur disant « regardez la merde que vous êtes en train de faire » et ça ils ont du mal à l'accepter. (Mateo)*

Pedro Luis Ferrer est un artiste qui a la capacité de toucher le peuple car il parle de la réalité sans ambages, mais aussi d'énerver considérablement les éléments les plus conservateurs du pouvoir. Ce texte « fait mal » dans son intégralité, mais il devient encore plus acerbe dans le dernier couplet. En pleine période spéciale, prétendre voyager dans le Sud pour connaître la pauvreté est déjà grinçant, mais préciser qu'il entend revenir en tant que cubain (*como cubano*) interroge de plus le traitement réservé à ceux qui sont partis : 100% cubain simplement, ni *gusano*, ni traître, ni étranger en vacances, vache à lait pour État et populations infortunés, interrogeant ici le sensible thème de l'appartenance à la patrie.

Tout en dressant les portraits les plus acides de la société cubaine et de ses errements, cet autodidacte, virtuose de la guitare populaire, jouant également du *tres* avec brio. Il interprète les plus beaux poèmes de José Martí. Les mots de l'apôtre de Cuba prennent un tout autre sens quand il les fait paroles<sup>484</sup>. « *Vierte corazón tu pena* », de José Martí est une ode à la poésie où le vers est personnifié, ami et compagnon du créateur.

*Verso,  
o nos condenan juntos,  
o nos salvamos los dos.<sup>485</sup>*

*Cher vers,  
ou ils nous condamnent ensemble,  
ou nous nous sauvons tous les deux.*

C'est ce qui caractérise l'œuvre de Pedro Luis Ferrer : toutes ses notes parfois même malgré lui, sentent le soufre, et ces vers de Martí étayés par une composition alternant de lourds silences et de fugaces accélérations de la guitare peuvent être perçus comme une sourde critique aux limites de l'expression à Cuba et comme un sacrilège par les potentiels censeurs. Au début des années 90, Ferrer en voyage à l'étranger affirme admirer l'œuvre de la chanteuse de Miami, Celia Cruz, et se dit disposé à jouer avec elle. À son retour, il est convoqué, rappelé à l'ordre, et affecté dans un groupe cubain de défense des droits de

---

<sup>484</sup> Je pense ici à Michel de Certeau qui affirmait que les mots deviennent paroles, et les espaces se muent en lieux dès lors qu'ils sont médiatisés et « réchauffés » par nos subjectivités, nos expériences.

l'homme, il est mis au placard. C'est à ce moment qu'il compose la chanson « Abuelo Paco » qui lui ferme définitivement les portes institutionnelles. Il disparaît du monde de la culture.

*Abuelo hizo esta casa  
con enorme sacrificio.  
Organizo la faena [...]  
Albañiles y plomeros con el riesgo del oficio  
levantaron las paredes, ladrillito a ladrillito.*

*Abuelo hizo esta casa ,  
y aunque todos la vivimos.  
Con la suerte que conlleva,  
cuidarla en el sacrificio.  
Para mover un alpiste,  
hay que pedirle permiso.  
Si abuelo no esta de acuerdo,  
Nadie cambia el edificio. [...]*

*Por esto que el familión, viene  
poquito a poquito, aprovechando la grieta  
de las paredes y el piso [...]  
Pero ten paciencia con abuelo,  
recuerda bien cuanto hizo,  
No contradiga su afán,  
ponle atención a su juicio. [...]  
No olvides que abuelo  
tiene un revolver y un cuchillo.  
Y mientras no se lo quité,  
abuelo ofrece peligro.  
Aunque sepa que no, dile que si,  
si lo contradices peor para ti.*

*Grand-père s'est beaucoup sacrifié  
pour construire cette maison.  
Il a organisé le travail [...]  
Les maçons et les plombiers malgré les dangers  
ont édifié les murs, briques après briques.*

*Grand-père a construit cette maison,  
et même si on vit tous dedans,  
Bon an mal an,  
nous nous sacrifions.  
Pour changer de place un bibelot,  
il faut demander sa permission.  
S'il n'est pas d'accord,  
personne ne touche à rien dans l'édifice. [...]*

*C'est pour ça que notre grande famille,  
petit à petit exploite et profite des fissures  
dans les murs et les sols [...]  
Mais sois patient avec Grand-père,  
souviens-toi de ce qu'il a fait,  
Ne t'oppose pas à ses ardeurs,  
fais attention à ce qu'il dit. [...]  
N'oublie pas que grand-père  
a un revolver et un couteau.  
Et tant que personne ne lui enlève,  
il reste dangereux.  
Alors même si tu sais que non, dis lui que oui,  
si tu le contredis, cela sera encore pire.*

David et Isael, ceux qui sont entrés dans la musique tardivement pour « se chercher une vie à la Havane » affirment que Delgado ou Ferrer peuvent aujourd'hui se permettre de dire des choses qu'ils s'interdisent eux-mêmes, disposant ainsi de passe-droits. Il en résulte des propos contradictoires puisque d'un côté, ils peuvent dire « ce qu'ils veulent » et de l'autre, nos deux musiciens savent bien que ces *consagrados* ont connu et connaissent encore l'exclusion des médias et parfois des scènes publiques. C'est ce que je vais tenter de comprendre maintenant.



Ces marginalisations sont l'occasion pour Isael de donner une belle image de la politique à Cuba.

*Ils l'ont marginalisé [parlant de Ferrer] parce que tout est politique, tu vois. La politique, c'est ce qu'il y a en dedans de la société, qui porte la vague, il y a celui qui prend la vague arrive jusqu'au bord, et celui qui va à contresens et se la prend dans la tête, se fait avaler par le courant et se noie. Ou tu te sauves ou tu t'enfonces dans l'eau. Et les trovadores d'aujourd'hui, on ne peut pas dire que nous soyons une armée de la culture s'intéressant beaucoup aux affaires de l'État. Mais on s'intéresse d'une certaine manière chaque fois qu'on chante ce qu'on a à dire ou ce qui nous intéresse.*

Delgado et Ferrer ont choisi de ne pas prendre cette vague et d'aller à contre-courant, c'est-à-dire de se risquer à l'irrévérence, la spontanéité et la sincérité, chose que ne peut se permettre David.

*Mais bon, ce sont des personnes déjà reconnues, alors que moi, les gens sont en train de me reconnaître maintenant. Alors je préfère faire un bolero, une chanson de Silvio, de Pablo, ou de Vicente et compagnie, comme ça, je ne connais pas ce genre de complications, c'est clair. (David)*

C'est ainsi que David a pu me dire que, bien qu'il aime l'œuvre de Frank Delgado, il ne peut pas se permettre d'interpréter cet artiste car « on » lui fermerait des portes.

*Il faut prendre en compte ce que pensent les gens. Tu sais les gens analysent, ils savent. Moi je cherche toujours une façon de ne pas me mettre dans des situations difficiles. S'il y a des choses qui peuvent affecter les gens, je ne les chante pas, moi je chante pour m'ouvrir des chemins, pour ne pas me fermer des portes parce que tu chantes ça et ils te font disparaître.*

J'ai demandé à David d'écouter un disque de Delgado incluant la chanson « Si el Che Viviera ».

*Soy tu jefe de batallón  
y especulo con tesis traicioneras,  
entre el drama y la quimera.  
Conciliábulo del poder,  
me reúno con jefes de galera.  
Ay mi amor, si el Che viviera.  
Si el Che viviera, fuera, fuera,  
un arquetipo de ese tipo,  
que alimenta la leyenda.  
Fuera, fuera un coronel o un general  
con discurso de fuerte reprimenda. [...]  
Si el Che viviera,  
Fuera un ornamento sin talento,*

*Je suis ton chef de bataillon  
et je vais imaginer des scénarios de traitres,  
entre le drame et la chimère.  
Conciliabule du pouvoir,  
je me retrouve avec les chefs de galère.  
Mon amour, si le Che Vivait encore.  
Si le Che vivait,  
il serait l'archétype du type,  
de celui qui alimente la légende.  
Il serait colonel ou général  
avec des discours plein de réprimandes. [...].  
Si le Che vivait encore,  
il ne serait qu'un ornement sans talent,*

*un represor del sentimiento.*  
*Alguna escoria que viviendo de su historia*  
*inmoviliza las ideas,*  
*no te creas.*  
*Y no quisiera ser como él.*  
*Si el Che viviera,*  
*Fuera un amasijo desprolijo*  
*que no refrendó nunca aquello que dijo.*  
*Fuera, fuera un ortodoxo, muera un dinosaurio.*  
*Fuera condición sine qua non,*  
*y no te pierdas*  
*y entre tanta mierda afuera, ya no fuera*  
*San Ernesto de la Izquierda.*

*un censeur de sentiments.*  
*Un déchet qui vit de son histoire,*  
*immobilisant les idées,*  
*qu'est-ce que tu crois.*  
*Et je ne voudrais pas être comme lui.*  
*Si le Che vivait,*  
*il serait une relique*  
*ne respectant plus ses propres idées.*  
*Il serait un orthodoxe, un dinosaure.*  
*Il serait la condition sine qua non,*  
*alors ne te trompe pas,*  
*au milieu de toute cette merde, il ne serait plus*  
*Saint Ernesto de La Gauche.*

David réagit :

*J'ai écouté une partie du disque que tu m'as passé et c'est incroyable qu'une personne comme Frank Delgado ait pu chanter une chanson comme celle-là dans la salle Che Guevara. Mais bon, on est aujourd'hui arrivé à un moment où les gens peuvent dire ce qu'ils pensent, enfin c'est au moins le cas des trovadores reconnus et consacrés comme Frank Delgado, Gerardo Alfonso, Carlos Varela. Ils peuvent dire ce qu'ils pensent et ce qu'ils veulent, mais moi je ne sais pas ce qui m'arriverait si je chantais cette chanson.*

Il ne sait pas, mais il en a une petite idée. On risque de moins l'appeler pour des activités, peut-être qu'on le regardera de travers, sa promotion quotidienne risque de connaître des ralentissements. Comme le note Delgado, « *le travail d'un artiste est de créer la nécessité chez la population d'être écouté* ». Une fois cette nécessité installée, et jouissant d'un assise populaire, d'un public de taille, il devient possible de suivre des chemins plus risqués. Or, c'est à cela que David travaille avec sa stratégie plurielle de présentation.

*Quiero explicar a los míos*  
*porque la Habana es la ciudad*  
*donde los sueños aprenden a nadar.*  
*Maldito sea este mundo,*  
*yo quiero ver a mi negra*  
*que se me quedo en La Habana,*  
*que se me ha quedado en tierra.*  
*Sobra el dinero*  
*a un corazón tocao',*  
*Sobra el dinero*  
*si no está a mi lado.*

*Je veux expliquer aux miens*  
*pourquoi La havane est la ville*  
*où les rêves apprennent à nager.*  
*Maudit soit ce monde,*  
*je veux voir mon amour*  
*qui est restée à La Havane,*  
*qui est restée au pays.*  
*Qu'importe l'argent*  
*à un cœur en flamme,*  
*qu'importe l'argent*  
*si tu n'es pas près de moi.*

David aime particulièrement cette chanson de l'espagnol d'Alejandro Sanz, connu pour ses positionnements anticastristes et pourtant très populaire à Cuba, « Labana », qui traite de l'absence et du départ dans l'île. Il s'interdit cependant de la chanter.

*Non, cette chanson, j'aime bien l'écouter parce que c'est une fusion de son et de pop. Mais aussi, je ne la connais pas vraiment et puis aussi... On ne peut pas chanter ça, enfin, moi je ne peux pas la chanter.*

*- Mais que se passera-t-il si tu la chantes en public ?*

*Je ne sais même pas le genre de problèmes dans lesquels on peut se mettre. Pour le contenu, les gens vont tergiverser, tu peux te provoquer des ennuis.[...] Je ne suis pas installé, tu comprends, moi je dois continuer la lutte, en inventant, chercher trois sous, pour vivre, trouver de quoi à manger, ce que je vais faire... Je n'ai pas le temps de penser... (David)*

En me servant au passage un peu de soupe sachant qu'il sait en réalité la jouer, il appuie donc sur la nécessité de continuer à jouer le jeu de ne pas prendre de risques. Pour éviter ce type de situation, il chantera des chansons sur les figures révolutionnaires, plus consensuelles comme « La canción del Elegido » de Silvio Rodríguez dédiée à Abel Santamaría<sup>486</sup>.

*Y comprendió que la guerra,  
era la paz del futuro.  
Lo más terrible se aprende enseguida  
y lo hermoso nos cuesta la vida.  
La última vez lo vi irse,  
entre el humo y metralla,  
contento y desnudo:  
iba matando canallas  
con su cañón de futuro.*

*Il comprit que la guerre,  
représentait la paix future.  
On apprend vite les choses terribles  
et c'est la beauté qui nous coûte la vie.  
La dernière fois que je l'ai vu,  
dans la fumée et les mitraillettes,  
heureux et nu :  
il partait tuer les canailles  
avec son canon de futur*

Isael note que, même si ces les *consagrados* se trouvent en marge, ils peuvent avoir accès à ce dont il rêve, lui qui à la date de nos entrevues n'avait jamais mis un pied en dehors de Cuba.

*Tu vois bien que ces gens, ils parlent comme ça, parce qu'ils ont la liberté de le faire. Pareil pour Pedro Luis Ferrer, il tire pas franchement lui? Il se fait marginaliser mais il voyage. Et en plus, il voyage mais il ne s'en va pas. Il ne part pas car c'est son pays. (Isael)*

La possibilité de voyager pour Ferrer entraîne en effet un étonnement car c'est une pratique courante à Cuba de refuser le visa de sortie pour les musiciens et les artistes qui ne se

<sup>486</sup> David ne touche pas trop aux icônes de la Révolution et n'interprète à ma connaissance aucune chanson sur Ernesto Guevara, Camilo Cienfuegos ou Fidel Castro.

situent pas dans la ligne idéologique révolutionnaire. Ainsi, s'exerce une forme de chantage à la conformité.

*Je vais te dire, nous sommes dans un État atypique. Et du point de vue d'un État atypique, tu ne peux pas manier ce genre de chose d'une manière normale. Et à part ça, tout le monde prend soin et respecte son pays. (César)*

Dans ce pays atypique, il faut donc savoir gérer et surtout assumer les conséquences d'une expression libre pour ne pas se fermer les chemins et les portes.

*Quand tu choisis un chemin, ce chemin amène avec lui ses propres conséquences et provoque une série de réactions. Et ces réactions, ce qu'elles font, c'est qu'elles te réaffirment, elles réaffirment le chemin que tu as pris. Et tout cela, c'est très utile pour toi, tu t'en sers pour comprendre beaucoup mieux à quel point tu te trompais (Pedro Luis Ferrer in Capote, Guerra, 2008).*

Assumer est aussi partie du jeu pour Delgado :

*C'est vrai que j'ai une certaine sensibilité à l'égard des choses qui se passent ici. Au début, elles ont suscités, non pas des scandales, mais beaucoup de subtilités, on me regardait un peu de travers à cause de ça. Ils se sont un peu endurcis et les années faisant, je me suis retrouvé sans endroits où me produire. Il y avait beaucoup de personnes qui chantaient à la révolution, qui criait « vive Fidel et tout ça », mais bon moi, j'ai jamais fait ni n'ai été dans ce type d'activité. (Frank Delgado)*

Pedro Luis Ferrer, non sans faire écho aux propos d'Isael sur la réaffirmation de soi en tant qu'artiste dans l'expérience de la prohibition, met en avant la question du choix. Le sien l'amène à en assumer les conséquences : se voir exclu de tous les circuits étatiques de représentation et de promotion de sa musique et diabolisé par les franges les plus conservatrices du pouvoir. Il explique cette situation, désarmant, dans son *guaguanco* «No me voy a defender », sur fond de tambour *batá*, instrument sacré des religions afro-cubaines.

*No me voy a defender,  
Cuando el diablo se acerque,  
Cuando me ponga en el Fuego,  
me quemaré simplemente.  
No me van a intimidar,  
Me da igual ocho que nueve.  
Estoy dispuesto a pagar,  
por todo y cuanto se debe.  
Que nadie, nadie me convida,  
que cada cual se contente.  
Estoy dispuesto a pagar.*

*Je ne me défendrai pas,  
Quand le diable s'approchera,  
quand il me mettra au feu,  
c'est simplement que je partirai en fumée.  
Personne ne m'intimidera,  
tout cela m'est égal.  
Je suis prêt à payer,  
qu'importe le prix.  
Que personne ne m'invite,  
que chacun fasse ce qu'il a à faire.  
Je suis prêt à payer.*

<i>Estoy dispuesto a pagar.</i>	<i>Je suis prêt à payer.</i>
<i>Que no me voy a cruzificar,</i>	<i>On ne me crucifiera pas,</i>
<i>me quemaré simplemente.</i>	<i>C'est simplement que partirai en fumée.</i>
<i>Tanto dolor en el silencio,</i>	<i>Tellement de douleur dans le silence,</i>
<i>que ya no se lo que estoy sintiendo.</i>	<i>que je ne sais même plus ce que je ressens.</i>

Il faut donc renoncer à certains soutiens officiels :

*Ca fait déjà quelque temps que j'ai décidé de plus travailler pour ces intermédiaires qui existent entre la société et moi. Je ne vois pas pourquoi j'irais dans des endroits où je ne peux pas exprimer tout ce que je veux. [...] C'est vrai que j'ai beaucoup de préjugés à l'encontre de la télévision, je n'aime pas les programmes de télévision, je n'aime pas les préjugés qu'ont les producteurs de télé quand ils parlent avec moi, que je peux dire ceci mais pas cela. L'image que la télévision donne est une image partielle. Parce que j'ai fait des chansons populaires qui y passaient, mais pourquoi ils ne passaient pas d'autres morceaux comme Marucha la Jinetera, pourquoi ne pas passer les deux chansons. [...] La télévision est un média absolument hostile pour moi... Je n'en ai pas besoin, ce pays est un petit pays, je vais dans les salles de province, je chante mes chansons qui ne passent pas à la radio et tout le monde les chante avec moi. (Ferrer dans le documentaire de Perdomo, 2001).*

Frank Delgado tient sur ce sujet un discours similaire :

*Il n'y a pas d'ouverture dans ce sens, mais moi, ça m'est égal, ça ne m'intéresse pas, car je n'en ai pas besoin finalement. Ils ont décidé que la télévision était un média différent, que mes chansons étaient grossières ou parlaient trop de politique. Elles ne sont pas faites pour la télévision. Alors les propriétaires des chaînes de télé, ils n'ont qu'à bouffer leur télévision, je n'ai pas besoin d'eux pour vivre.*

Très concrètement et compte tenu de leur « choix », avec la crise économique, la situation devient très difficile pour ces deux musiciens qui se retrouvent au placard dans leur propre pays. Pour pallier l'absence de soutiens internes, ces musiciens, dans cette phase de leur carrière au début des années 90 dans cette « indépendance forcée », ont donc dû trouver d'autres solutions pour vivre de leur musique. Ils décident cependant de ne pas quitter le pays à l'inverse d'une partie importante des jeunes musiciens qui se dirigent majoritairement vers les États-Unis et l'Espagne. Ils continuent leur carrière sur place en profitant d'une certaine ouverture de la musique et du marché du disque sur l'extérieur et financent leur indépendance à Cuba grâce aux voyages et aux revenus générés à l'étranger.

*A partir de là, il y a eu une espèce de diaspora, et beaucoup de gens sont partis avec la période spéciale, tous les membres de Habana Abierta et Gema y Pavel en Espagne, Davis Torrens au Mexique, beaucoup de jeunes artistes, dont certains n'étaient pas encore professionnels, sont partis. On est quelques-uns à être restés, Santiago Feliú, Gerardo Alfonso, Alberto Tosca, Carlos Varela. [...] Dans mon cas, tout comme Santiago et Gerardo,*

*nous avons pu compenser grâce aux voyages que l'on faisait à l'étranger. À partir de 1993, je partais toutes les années, au moins une fois ou deux par an et j'ai pu pallier la nécessité avec ça. J'appartenais à une entreprise de promotion d'État, mais sans me faire payer de 1991 à 2003. C'est-à-dire que je n'ai rien gagné de la musique à Cuba mis à part les droits d'auteur. Je voyageais, je vendais les disques et je revenais, genre avec 1200 dollars ce qui représentait pas mal d'argent, je vivais quelques mois avec ça à Cuba et je me débrouillais pour trouver d'autres voyages. (Frank Delgado)*

Ces revenus leur permettent de faire l'acquisition de matériel pour enregistrer et *mastériser* leurs nouvelles productions chez eux (ou parfois dans un de leur concert live). Ils se font distribuer à l'étranger grâce à des boîtes de production qui en réalité ne font que distribuer leur produit. Ils dépendent donc de ce circuit parallèle de production en terres étrangères et sont autonomes *en pratique* des institutions d'État. Ils disposent depuis quelques années d'un salaire historique de leurs entreprises d'État :

*Je les en remercie beaucoup, grâce à ce salaire, je peux payer l'électricité.  
(Pedro Luis Ferrer)*

Les entreprises les comptent dans leur catalogue, pour en définitive ne pas trop donner à voir leur marginalisation, sans toutefois les représenter réellement, ce qui constitue une affiliation « factice ».

*Pendant toutes ces années, j'ai vécu à Cuba comme un migrant éventuel parce que je trouvais la majeure partie de mon argent en dehors du pays. J'aurais préféré gagner cet argent ici, mais ce n'est pas possible à cause de dispositions, ou plutôt d'indispositions administratives. Je suis ici car j'ai accepté les règles du jeu. Mais les gens (comme on le pense souvent) ne deviennent pas migrants économiques seulement quand ils partent pour toujours de Cuba, il y en a aussi énormément qui sont émigrants économiques tout en vivant à Cuba. (Ferrer cité par Reinaldo Escobar)<sup>487</sup>*

Si Frank Delgado se produit même aujourd'hui très régulièrement dans son pays (dans peu de clubs, mais très fréquemment<sup>488</sup>) et en profite même pour parrainer de nouveaux artistes (Adrián Berazaín, Erick Sánchez dont j'ai parlé plus haut), Pedro Luis Ferrer se fait beaucoup plus rare, livrant au maximum trois ou quatre concerts chaque année. Il livre à ce sujet un commentaire à sa manière directe et toujours très comique.

*Il y a quelques jours quand je faisais des gestions pour un voyage en Espagne au Ministère de la Culture, je croise un fonctionnaire dans le couloir qui me dit un peu ironique « Alors, tu ne chantes plus ? Chose à*

---

<sup>487</sup> Interview en ligne : <http://gilbertogutierrez.wordpress.com/entrevista/entrevista-a-pedro-luis-ferrer-por-reinaldo-escobar/>

<sup>488</sup> Essentiellement dans le restaurant « El Sauce » ces dernières années. Situé dans le quartier Playa, près de l'ENA, l'entrée pour son concert y est en monnaie nationale (50 pesos) et les repas et consommations en devise.

*laquelle j'ai répondu « Si, bien sûr, mais ce qui se passe, c'est que c'est toi qui ne m'écoute pas ». (cité par Escobar)*

Ils vivent donc dans un entre deux, ne sont pas sponsorisés par l'État, qui se contente simplement par l'intermédiaire des entreprises nationales de promotion (et de taxation selon Delgado) de prélever un pourcentage sur toutes leurs activités à Cuba, ce qui leur confère une pratique libérée de toutes formes de responsabilité révolutionnaire, et sont donc autonomes.

*Je n'ai jamais eu de gros problèmes à ce niveau-là, mis à part que je n'ai pas eu accès à toutes les facilités qu'ils donnent à beaucoup de musiciens ici ; on leur donne des maisons, l'accès à une voiture, des vacances à la plage. Moi, je n'ai jamais eu tout ça mais de toute façon ça ne m'intéressait pas d'avoir ce type de chose. Je crois que c'est mieux comme ça parce que je peux dire ce que je veux, je ne dois rien à personne. Tout ce que j'ai acheté, je l'ai grâce à mon propre travail. (Frank Delgado)*

La possibilité pour eux vivre de l'étranger tout en restant au pays n'est pas exempte de tensions. Figure ambivalente qui émerge dans les contextes autoritaires, « l'artiste interdit » amène des soutiens et des réseaux d'entraide depuis l'étranger. Il devient plus facile de sortir des disques, d'éditer des livres. Pedro Luis Ferrer, Frank Delgado ou, dans un autre domaine, l'écrivain Pedro Juan Gutiérrez<sup>489</sup> jouent indirectement de cette image très vendeuse de l'artiste libre et courageux dans ce contexte où l'on présente dans la presse internationale un régime cubain déliquescant, et surtout répressif et autoritaire.

*Je pense que cela ne sert à rien qu'ils l'aient sanctionné, en refusant de lui laisser sa liberté d'expression, parce que aujourd'hui l'œuvre de Pedro Luis Ferrer est encore plus forte qu'avant parce que tout ce qui est interdit attire les gens, les gens du peuple. (Isael)*

A Cuba, leur réputation s'est faite par le bouche à oreille grâce à cette inhabituelle parole libre comme l'air.

*J'ai découvert que si une personne fait écouter une chanson à une autre personne, il la lui fait partager parce qu'elle exprime ce qu'il y a en lui et il se crée un consensus autour de l'œuvre qui circule d'individus à individus. Comme le dit la maxime asiatique, l'artiste est le tonnerre et le peuple est le vent. (Ferrer cité par Perdomo)*

Cependant, ils doivent veiller à ne pas s'exposer ou trop s'investir dans la surenchère politique dont ils sont parfois l'objet entre le régime cubain et les médias internationaux. Si leur positionnement critique a fait leur renommée, ils doivent cependant se préserver de l'instrumentalisation, provenant en particulier de Miami. Il convient donc de se protéger

---

<sup>489</sup> Auteur de la « Trilogía sucia de La Habana », publié en Espagne aux éditions Anagrama. Sa seule publication cubaine est la nouvelle « Nuestro GG en La Habana ».

d'une image d'anticastriste à laquelle les médias de Floride les assimilent souvent, et de fait se mettre en danger au pays, être comme ils le disent « pris dans le tourbillon ».

Delgado et Ferrer ont à peu près la même posture de distance vis-à-vis de ce danger en mettant en avant qu'ils ne contrôlent pas le destin de leur œuvre et qu'ils n'ont pas à en assumer la responsabilité.

*« Mes chansons, les révolutionnaires les interprètent de manière révolutionnaire et les contre-révolutionnaires de manière contre-révolutionnaire... » (Propos de Ferrer livrés par César)*

*[En parlant des Cubains de Miami]. De toute façon, personne ne peut dire qu'il m'a exploité, parce que personne ne m'a jamais payé pour ça, c'est-à-dire qu'ils ne m'exploitent pas, mais ils « jouissent de moi »<sup>490</sup> (me disfrutan), ils ne m'ont pas acheté, ils n'ont même pas acheté mes disques, ils ne me les ont pas édités. En réalité, ils les ont même piratés et ils les apprécient (disfrutan). Alors qu'ils continuent à en profiter !! [...] Mais je ne veux être le drapeau de personne. S'ils croient que je vais entrer dans une image ou une autre, c'est leur problème. Je suis plus cohérent que courageux en réalité. Je ne vais pas aller aux États-Unis et dire « Je vais vous chanter mes chansons interdites à Cuba ». Je ne vais pas aller dire « A bas Fidel, vive Bush » rien de tout ça. Je raconte les mêmes choses qu'ici en fait et ceux qui ne sont pas content, d'ici ou de là-bas, et bien c'est la même chose. (Frank Delgado)*

Le risque de cette surenchère est en effet pour eux de ne plus pouvoir jouer sur les deux tableaux et monter d'un cran dans la hiérarchie des « interdits » voir changer l'échelle dans la surveillance dont ils sont encore l'objet. Il convient en effet de faire en sorte que le Ministère de la Culture où ils ont quelques entrées ne délègue pas cette vigilance à la Sécurité de l'État. De fait, il serait plus difficile d'obtenir les visas de sortie pour leurs activités à l'étranger. C'est ainsi dans une forme de *statu quo* que ces artistes évoluent et dans lequel ils doivent veiller à se maintenir. C'est ainsi presque par défaut qu'ils se laissent utiliser d'une part comme une légitimation politique (on peut dire des choses dans notre pays) et d'autre part comme symbole de la répression castriste. Il s'agit donc pour eux d'être capable de naviguer, de tenir la barre dans les eaux tumultueuses du détroit de Floride, d'éviter toutes formes de récupération et préserver, « sur le fil du rasoir » leur autonomie. Delgado note ainsi avec humour :

*Il semble que maintenant, on respecte un peu plus ma mécanique à Cuba, ils [les fonctionnaires de la culture] ne me supportent pas mais ils me respectent. Ces derniers temps, j'ai vu que même des personnes du gouvernement et tout ça me respectaient, ils connaissent mes chansons, ils*

---

<sup>490</sup> Ma traduction est par défaut un peu maladroite et ne retranscrit que mal ce propos en réalité très drôle. Il utilise « me disfrutan » qui veut dire profiter mais dans une optique de plaisir (comme profiter de la vie par exemple ; « ils prennent leur pied avec moi » est une autre traduction possible) plus que de profits réels.



*disent même que c'est nécessaire. N'importe quand, mes chansons vont pouvoir être enseigné à l'école et c'est là que je vais me faire avoir, parce que ça va m'éloigner de la mystique du chanteur interdit, il faudra que je vois comment réagir à ce moment là...*

La situation de ces deux artistes est aujourd'hui enviable pour les jeunes musiciens dans la mesure où leurs réseaux étrangers sont sédimentés, on les y attend chaque année. Ils ont ainsi un revenu de subsistance assuré et ne sont pas contraint de marchander leur liberté d'expression. Dans une optique similaire, ces deux artistes ne voient pas leur expression limitée par le tourisme puisqu'ils ne doivent pas non plus jouer sur ce registre. C'est en réalité le public qui s'adapte à leur jeu, à leur discours, qui vient les chercher pour leur originalité et leur capacité à proposer des choses nouvelles.

Ces deux auteurs compositeurs évoluent à contre courant depuis le début des années 90 et parviennent, chacun à sa manière à vivre et maintenir leur grande réputation, résolument indépendants et comme le résume Pedro Luis Ferrer dans sa « Canción de fin de año » définitivement anticonformistes.

*Ahora que permiten criticar :  
¡Que bellos son tus ojos, vida mía!  
Me gusta tu manera de bailar  
Y el fuero peculiar de tu alegría.  
Ahora que permiten criticar :  
Me voy al Malecón y espero el día.  
Me quiero dedicar a descansar;  
Las flores del jardín  
son tan bonitas...*

*Maintenant qu'ils permettent de critiquer :  
Comme tes yeux sont beaux mon amour !  
J'aime ta manière de danser  
et l'arrogance particulière de ton allégresse.  
Maintenant qu'ils permettent de critiquer :  
Je vais sur le Malecón et j'attends le jour.  
Je veux à présent me reposer ;  
les fleurs dans le jardin  
sont tellement belles...*

Particulièrement depuis les années 2000, et comme je viens de l'illustrer avec ces deux *consagrados*, les modifications des manières de trouver du travail, d'obtenir des contrats, et surtout la possibilité de s'autoproduire grâce au studio personnel et l'appui autorisé de compagnie de distribution étrangère rend envisageable le fait de ne rien attendre de l'État. Il faut cependant disposer, d'une part d'une assise populaire importante, et d'autre part de réseaux de connaissances mobilisables à l'étranger, en définitive un capital social ample et un public ancré.

On peut ainsi naturellement comprendre que l'autocensure s'exerce de manière plus forte si l'artiste se trouve dans une situation subordonnée, dépendant des institutions de l'État, ou de ses circuits internes à l'instar de David. Pour cet interprète, le choix de son répertoire est

prépondérant et même une arme de communication, il doit ainsi soigner et assumer les paroles des chansons qui sont une part de lui-même, de son identité, et qui parallèlement constituent des lignes de son CV. Il convient donc d'adapter son histoire au contexte dans lesquels il évolue pour pérenniser sa stratégie hyper sociale et ouverte.

## Tuer le père

<i>El comandante, quiere que yo trabaje pagándome un salario miserable.</i>	<i>Le commandant veut que je travaille en me payant un salaire misérable.</i>
<i>El coma andante quiere que yo lo aplauda después de hablar su mierda delirante.</i>	<i>Le commandant veut que je l'applaudisse après avoir écouté son discours merdique et délirant.</i>
<i>No Coma Andante,</i>	<i>Non, Coma Andante<sup>492</sup>,</i>
<i>No coma uste' esta pinga comandante.</i>	<i>Arrêtez de déconner, commandant.</i>
<i>No coma tanta pinga<sup>491</sup> comandante.</i>	<i>Arrêtez de déconner, commandant.</i>
<i>Si quiere que yo vote ponme un barco pa'tirarme.</i>	<i>Si vous voulez que je vote, affrétez-moi un bateau pour me tirer d'ici.</i>
<i>No coma tanta pinga Comandante</i>	<i>Arrêtez de déconner, Comandante.</i>
<i>El coma andante, hace unas elecciones que las inventó él pa' perpetuarse.</i>	<i>Le commandant fait des petites élections qu'il a lui-même créé pour se perpétuer.</i>
<i>El coma andante quiere que vaya y vote para él seguir jodiéndome bastante.</i>	<i>Le commandant veut que j'aille voter pour continuer à me pourrir la vie.</i>
<i>Usted es un tirano</i>	<i>Vous êtes un tyran</i>
<i>y no hay pueblo que lo aguante</i>	<i>et plus personne ne vous supporte</i>
<i>No coma tanta pinga coma andante</i>	<i>Non, arrêtez de déconner, Coma andante !</i>

*Porno Para Ricardo* est un groupe de rock punk de La Havane formée en 2003 qui se caractérise par une liberté totale dans son discours. Les thèmes les plus fréquemment abordés tels que le sexe ou la critique du gouvernement sont abordés sans aucune forme de concessions, ni de métaphores. De fait, *Porno Para Ricardo*, formation anarchoïde, anti-étatique, militante pour les libertés individuelles, est mise à l'écart de toute production, affiliation et représentation légale. Son chanteur et compositeur, Gorki Águila, a été détenu à plusieurs reprises pour détention de drogue (chef d'inculpation qu'il ne cesse de contester parlant de détention politique) ou « dangerosité pré-délictueuse ». Ils copient leurs disques sur

<sup>491</sup> « *Comer mierda* » est une expression évidemment grossière utilisée pour qualifier un individu dont les paroles ou les actes sont jugés futiles. « *Pinga* » qualifie de manière très vulgaire le sexe masculin. Il est utilisé plus généralement comme interjection s'éloignant de sa signification originelle (proche du « putain » français) et peut être un qualificatif extrêmement dépréciatif. Il est donc difficile trouver une expression plus vulgaire que « *comer pinga* » que je traduis plus pudiquement ici par « déconner ».

<sup>492</sup> On note ici le jeu de mot *coma andante* : coma ambulante.

ordinateur et les distribuent eux-mêmes à Cuba et en vendent quelques-uns à l'extérieur sur internet grâce à des réseaux d'entraide étrangers. Gorki Águila se charge de faire sa promotion en livrant des interviews téléphoniques avec les grands médias internationaux qui viennent y chercher du « sulfureux ». (*El País, Cuba Encuentro, Le Monde*, etc). La radicalité de son discours amène ce groupe à se faire connaître au niveau international. Leurs membres jouent donc pleinement au jeu de la surenchère politique et renforcent leur renommée grâce une image d'anticonformisme courageux (assez juste par ailleurs). J'ai fait écouter les paroles de cette chanson aux musiciens que j'ai suivis en sachant que je leur présentais quelques chose d'assez peu commun pour eux, les textes poussant à chaque chanson la transgression jusqu'à son paroxysme. La réaction de David ne diffère pas de son discours distant habituel.

*Bon, ce sont des paroles euh... Ils pensent que les choses sont comme ça, je ne peux pas te dire s'ils ont raison ou pas. Moi, je vis dans la réalité et c'est vrai que c'est pas facile, mais bon. Ils disent ce qu'ils pensent, après c'est leur problème. C'est clair que je ne dirais rien de cela en public. (David)*

La réaction d'Israel m'a semblé en revanche très intéressante dans la mesure où elle met en jeu un élément important dans la légitimation politique à Cuba, le sentiment d'une dette à l'égard de la Révolution et surtout de son ancien dirigeant historique Fidel Castro.

*Tu sais ce que je pense de ces gens. Qu'ils n'ont pas d'idéal propre, une conviction à eux... Parce que tu ne peux pas mettre tout sur le dos de celui qui t'a fait naître, qui t'a permis d'étudier sans te faire payer, il faut avoir un peu de reconnaissance dans la vie. Evidemment, si tu veux changer les choses, tu peux le dire, mais il ne faut pas être ingrat.*

C'est une idée assez répandue à Cuba. On ne peut pas être trop dur avec le système qui nous a permis d'exister, qui nous a donné la vie, on ne peut pas tuer le père.

*Même s'il y a plein de choses qui ne fonctionnent pas, on ne peut pas tout rejeter en bloc. Tu ne peux pas renier ton père parce qu'il a des défauts, il faut aussi reconnaître ses qualités. Et nous, on est tous des fils de la révolution. (Israel)*

Ainsi, critiquer le système révolutionnaire, c'est aussi se mettre en question soi-même, nier une partie de sa propre identité.

*Moi, je suis un petit blackos qui sort de sa campagne. Sans la Révolution, je ne serais pas ce que je suis aujourd'hui. C'est grâce à Fidel qu'on sait tous lire, écrire, et qu'on n'est pas comme dans tous les pays d'Amérique Latine. « Moi, je suis pas comme les autres et je respecte toutes ces choses parce qu'elle font partie de nous. (Pedro, avocat, amateur de musique, amphitryon de peñas)*

Tout comme Pedro ici, la majorité des Cubains appelle les frères Castro par leur prénom : Fidel ou Raúl. C'est une utilisation largement répandue qui marque un attachement affectif

envers le chef de l'État, une certaine familiarité et une proximité. On utilise pour eux le tutoiement ce qui témoigne, sincèrement il me semble, d'une sympathie, tout au moins à l'égard de ce qu'ils ont représenté et incarnent encore. De fait, il est encore aujourd'hui, au nom de cette dette et de cette filiation, difficilement acceptable de toucher à Fidel et à Raúl, de leur faire porter tous les maux de la société cubaine.

*La Révolution n'a peut-être pas fait tant de chose que ça, mais ce qui est sûr, c'est qu'elle a donné des opportunités à tout le monde. D'étudier. Moi je remercie la Révolution pour avoir étudié. Je suis né dans la Sierra Maestra et c'est grâce à elle que j'ai pu étudier. Alors je ne la critique pas, au contraire, je l'admire. [...] Fidel a eu une réflexion abstraite, libérale, avec l'idée qu'il était possible de donner aux gens. Bien sûr, une hirondelle ne fait pas le printemps, et toutes les belles choses auxquelles pensait Fidel se sont un peu dégradées à cause des gens qui l'ont entouré. Les choses se sont un peu converties en autre chose qui n'étaient pas dans le projet. (Isael)*

De là, avant de se définir comme révolutionnaires ou communistes, beaucoup se décrivent comme fidélistes. En effet, si les cadres et normes qui régissent ce qui est révolutionnaire sont devenus troubles, le *fidélisme* s'inscrit dans une plus grande stabilité, une forme de clarté, concrète et identifiable puisqu'il se réfère à une figure charismatique du passé, donc accomplie et possédant des limites.

*Moi je me sens fidéliste parce que je le considère comme un grand homme tout comme le Che. Et il a fait des erreurs comme n'importe qui. (Isael)*

Fidel n'est ici pas considéré comme un mythe mais comme un individu qui n'est pas infaillible. Il est comme tout le monde soumis à un examen pragmatique de la part de sa population qui ne se dispense pas de le critiquer tout en gardant un profond respect pour les actions positives qu'il a initiées.

*Je te le dis, moi je suis très reconnaissant, parce que tu ne peux pas tirer des conclusions à partir de ce qui est en surface, à fleur de peau. Il faut réfléchir aux choses de manière profonde. Je ne peux pas dire que mon commandant est un hypocrite, que tout ça, c'est des conneries parce que je ne le pense pas. (Richard)*

En filigrane apparaît l'idée que la situation actuelle, en dehors des éléments économiques externes (perte de soutien économique, crise monétaire), et que les « choses qui ne fonctionnent » pas sur le plan interne ne sont pas imputables aux dirigeants historiques, mais plutôt aux gens qui leur sont subordonnés, aux fonctionnaires qui viennent profaner les idéaux révolutionnaires.

*Tu vois, mon père a été en prison pendant sept ans pour malversation alors qu'il était innocent, mais c'est pas la faute de la Révolution, la faute c'est celle des gens qui sont là, au milieu, qui volent la révolution et font retomber*

*les fautes sur les autres. [...] Je me sens autant révolutionnaire que le politique d'en haut qui lèche le cul de Fidel. Je suis même plus révolutionnaire que lui, parce que moi je suis en bas et je sais ce qu'il se passe.*

Il est fréquent d'affirmer que Fidel n'est pas au courant de la grande dégradation de la société cubaine, qu'on lui cache des choses, que Raúl ignore « comment ça se passe » dans la rue », que s'il le savait les choses iraient autrement.

*Parce qu'ici c'est comme ça, Fidel dit une chose et quand tu regardes bien, ils font autre chose. Il y a des tonnes de projets de rénovation d'écoles par exemple, mais ça traîne car les ouvriers volent le matos, car il n'y a plus de sable... Mais dès que Fidel disait qu'il allait venir visiter l'école en question, hop, ils terminaient le chantier en deux semaines et lui, il n'y voyait que du feu et c'est toujours comme ça. (Mateo)*

Il n'est pas question ici de porter un jugement sur ce discours qui de loin peut paraître naïf ou crédule, mais de constater le réel attachement de la population aux symboles de la révolution, et de voir en quoi cette image paternelle intervient dans les limites symboliques du dicible, dans l'expression des musiciens comme un poids moral dont il est difficile de se libérer.

Cette adhésion à Fidel est portée le plus souvent, il convient de le préciser, par les générations qui ont vu les bénéfices du socialisme à la cubaine et en ont profité. Cette forme de morale historique pèse sur les nouvelles générations qui devraient assumer cette même responsabilité à l'égard du modèle politique. C'est bien cette responsabilité que mettent en question les musiciens de *Porno para Ricardo*. Ils manifestent leur volonté de ne plus avoir à assumer cette héritage, de ne pas se sentir responsable de ce modèle politique et de sa survie, refusant de légitimer ceux qu'ils appellent les communistes, les arrivistes comme dans leur chanson « Comunista de la gran escena ».

*Hay tantos comunistas,  
tantos arribistas, tantos chivatones,  
tantos cederistas.  
Es tanto el engaño, tanta la locura.  
Son tantos los años  
que el miedo es cultura.*

*Y'a tellement de communistes,  
tellement d'arrivistes, tellement de chivatones,  
tellement de Cederistes (CDR).  
Tellement de conneries, tellement de folie.  
Et il y a tellement d'années  
que la peur est notre culture.*

*Porno pa'ricardo no toca en la Tribuna.*

*Porno Pa'Ricardo ne joue pas sur la Tribune<sup>493</sup>*

---

<sup>493</sup> Tribune anti-impérialiste, scène où ont lieu de nombreux concerts et activités politiques, située sur le Malecón.

*Hasta cuando la mentira  
de la dictadura.  
Porno pa' Ricardo no saluda la bandera  
de los comunistas de la gran escena.*

*No sigo la tendencia ,  
me hace vomitar tanta reverencia,  
No tengo que ganar, nada que perder,  
siempre lucho así contra el poder.*

*Jusqu'à quand vont durer  
tous les mensonges de la dictature.  
Porno pa' Ricardo ne salue pas le drapeau  
de ces communistes de la grande scène.*

*Je ne suis pas la tendance,  
et toutes ces révérences me font vomir,  
je n'ai rien à gagner, rien à perdre, et toujours,  
je lutte contre le pouvoir.*

Ainsi, si de nouveaux espaces d'expression et de pratiques sont apparus, la question de la pérennité du modèle révolutionnaire et donc des pratiques musicales la légitimant demeurent prégnantes dans les années actuelles. Si la censure peut être relativisée par l'expérience des *consagrados* et des *atrevidos*, elle est loin d'avoir disparue et laisse des traces dans le quotidien des musiciens qui estiment eux, avoir des choses à perdre. Le rapport traditionnel de subordination de l'art au socialisme<sup>494</sup> s'est distendu et ne prend plus les formes épiques et parfois grossières d'une propagande politique exaltant l'histoire du processus révolutionnaire<sup>495</sup>. La situation de monopole idéologique et la forte implantation des normes révolutionnaires de conformité et surtout de loyauté ont pour conséquence le non-dit et une forme de double morale amenant ainsi les musiciens ordinaires à envisager leur pratique en termes de gestion de risques et d'appréhension de limites.

## **5.5. Sortir du travail ? Le cas de la *peña* de Yoya.**

Toutes les analyses précédentes donnent à voir un ensemble de limites avec lesquelles les musiciens ordinaires doivent composer, lors de ce qu'ils reconnaissent comme un temps formel de travail. En effet, le tourisme modèle concrètement le jeu des musiciens tant au niveau structurel qu'au niveau de leur répertoire. En parallèle, le politique amène, quand il ne s'agit pas de prohibitions et tabous explicites, à raisonner en termes de risque. Je voudrais à présent me pencher sur des moments et des espaces de La Havane qui ne s'inscrivent pas directement dans le champ de la production ou du travail, que les musiciens mobilisent dans leur temps libre : le temps « festif » et les moments de détente. Les rassemblements se situant hors cadre institutionnel, *normalement* libérés de ses contraintes occupent en effet une part

---

<sup>494</sup> Pour une analyse du rapport entre le socialisme et l'art, voir Champy (1996).

<sup>495</sup> Dont le musicien Carlos Puebla est un exemple frappant dans le contexte cubain.

importante du temps de nos musiciens. Ils s'y rendent *a priori* par plaisir et ne s'y sentent pas engagé si ce n'est par des liens sincères d'amitié.

Mon travail de thèse met en avant un certain nombre de tensions quotidiennes entre un ici et un ailleurs, un avant et un maintenant, un Moi et un Nous qui interrogent à terme le politique et les manières de vivre ensemble à Cuba. De ce fait, il serait intéressant de voir comment peuvent se manifester ces tensions dans les différents temps *a priori* dédiés à la fête et à la détente, et voir comment les musiciens se situent dans ce rapport entre une réalité contraignante et ces moments d'évasion et d'effervescence collective.

En admettant que c'est uniquement dans les rassemblements festifs que certains comportements (tels que crier, être ivre) se manifestent sans donner lieu aux réprobations courantes en temps « normal », la fête est alors un lieu de subversion « autorisé » de l'ordre social, de transgression et de laisser-aller. N'est-ce pas là la définition première de la fête que donne Roger Caillois (1988 : 145) quand il parle de « *Cet entracte d'universelle confusion [qui] apparaît ainsi réellement comme la durée de la suspension de l'ordre du monde* ». Faire la fête, serait donc prendre une distance avec la vie de tous les jours d'autant plus forte que ce dépassement de soi se fait de manière collective. On y boit, chante, joue de la musique et danse ensemble. Dans le groupe, l'individu éprouverait une sensation de liberté retrouvée, au sein de ce « nous festif ». Toute activité festive, finalement réinventant de nouvelles limites, mettrait ainsi symboliquement en question ce qui semble s'imposer aux individus dans le quotidien, tout en contribuant à renforcer les liens qui les unissent.

Il est difficile de dire qu'il y a *une* fête, au contraire il y a *des* fêtes qui possèdent chacune leurs formes. De nombreuses recherches ont particulièrement mis l'accent sur les cérémonies politiques tels que les fêtes nationales ou de partis (Rivière, 1998) ou bien sur les carnivals en tant que théâtralisations et rites d'inversion de l'ordre social (Martin, 2002, Leroy Ladurie, 1979).

En quoi est-il intéressant d'intégrer la fête dans une problématique sociologique ? Si les fêtes sont des moments particuliers de jouissance ou d'évasion, on peut se demander quelle rapport ces activités entretiennent avec les dimensions les plus quotidiennes en admettant avec Anne-Marie Green (2004 : 33) que :

*[Si la fête] déborde du quotidien, elle s'inscrit néanmoins dans sa temporalité, si elle se manifeste au travers de pratiques transgressives ou extra-quotidiennes, c'est en manipulant ou en utilisant des éléments de cette quotidienneté qu'elle peut s'exercer.*

Alain Piette (1988 : 327) quant à lui définit la fête comme :

*Un espace interstitiel, dans lequel apparaît une catégorie de comportement qui n'appartient pas spécifiquement au quotidien, mais qui n'est pas complètement en rupture avec lui.*

On observe ici que la frontière entre le temps festif et le quotidien est relativisée par rapport aux propos de Caillois et permet d'introduire le cas plus particulier des musiciens ordinaires cubains quand ils se situent en dehors de ce qu'il considère comme leur temps de travail. Il serait possible d'y observer la trame quotidienne manipulée par les acteurs d'une façon qui ne peut qu'apporter des éléments nouveaux dans une optique de compréhension sociologique.

Comment peut-on voir les activités festives et leurs lieux à l'examen du contexte cubain ? Je l'ai abordé tout au long de ce travail, la société cubaine se caractérise par une dualité économique. Les deux monnaies qui circulent sur le territoire vont conditionner deux modes de consommation inégaux. Le peso cubain, rémunérant la plupart des salaires définit un faible pouvoir d'achat. Le peso convertible (CUC) auquel tout le monde n'a pas accès permet d'acquérir un ensemble de produits non disponibles sur le marché traditionnel. La fête n'échappe pas à cette dichotomie et la monnaie va définir plusieurs types de lieux festifs porteurs de symboliques distinctes. Une partie des endroits officiels où faire la fête et se divertir à La Havane nécessite la possession de monnaie forte pour payer l'entrée. Les *discotecas* passent les derniers tubes nationaux et internationaux à la mode dans plusieurs salles, possèdent un matériel sonore de qualité et invitent les meilleurs orchestres de l'Île. Souvent inaccessibles, elles véhiculent donc une image de nouveauté, de profusion (dans le choix des consommations par exemple), que n'offrent pas les lieux payants en pesos ou gratuits. Les restaurants proposant des activités de diversion connaissent la même problématique.

Les fêtes dans la capitale cubaine peuvent mettre en jeu des acteurs distincts dans des lieux profondément différents. Les différences entre le carnaval, les fêtes publiques du 26 juillet organisées par les CDR, les *peñas*, fêtes privées organisées de manières ponctuelles et souvent spontanées, la *Casa de la trova* de la Havane où l'entrée est gratuite et les discothèques sont flagrantes. Les fêtes mettent donc en jeu plusieurs espaces portant des symboliques différentes ce qui offre des perspectives d'interprétation plus riches et ouvertes pour le sujet qui m'intéresse.

Parler de fête chez les « musiciens ordinaires » n'est pas chose aisée dans la mesure où la plupart du temps, ils en sont les acteurs et parties prenantes. Elles sont en effet dans beaucoup de cas des lieux de travail pour eux. Ils sont rémunérés pour animer, jouer, faire danser les



gens qui y assistent, faire entrer le public dans l'évasion festive et la contemplation artistique en le sortant des ses préoccupations quotidiennes. La forme de leur activité peut donc amener à penser qu'ils sont exclus du temps festifs

Je voudrais m'intéresser ici à ce que les musiciens eux-mêmes considèrent comme de l'amusement, de la détente d'un point de vue personnel, à ce qu'ils identifient comme une distraction. Bien qu'ils s'y rendent avec leurs instruments, ils entendent y passer du bon temps et partager (*compartir*).

On peut d'ores et déjà l'affirmer, le contexte cubain et la position particulière des musiciens rendent problématique une émancipation des temporalités quotidiennes. Compte tenu de leur métier, ils se situent souvent à la frontière qui sépare évasion, distraction et production. Je montrerai que c'est selon les moments et les nécessités que les musiciens vont transformer ces moments *a priori* festifs en temps de travail. Les musiciens peuvent en effet se rendre à une activité pour s'amuser et finir par tenter d'en tirer un bénéfice ou bien à l'inverse, partir avec l'idée de tenter de gagner un peu d'argent et finir par s'y amuser à y jouer, prendre du plaisir, boire.

Le supposé désengagement des acteurs en temps festif, la libation, la jouissance et l'oubli de soi sont à certains égards rappelés l'ordre par le quotidien et ses nécessités. Il s'agit de démontrer que les frontières entre temps festifs et temps de production sont assez perméables en voyant comment les musiciens considèrent ces frontières, rationalisent le temps non productif, le recréent ou le combine avec d'autres temps. Les descriptions qui suivent permettront d'interroger ces questions. La considération « classique » de la fête comme un temps *a priori* libéré des conventions, des activités productives et caractérisé par la gratuité et la jouissance de l'instant peut donc être examinée à la lumière de l'expérience cubaine, c'est-à-dire une expérience marquée par une dichotomie tout aussi trouble entre espaces privés et publics, et une altérité, un rapport à l'autre, à l'étranger et à soi, contradictoire.

J'aimerais déployer cette réflexion en prenant pour exemple une activité que les musiciens que j'ai suivis qualifient eux-mêmes de festive. Il s'agit pour le dire simplement d'un rassemblement de personnes, qui ont choisi de s'unir autour de musique, de danses, de spectacles, de boissons pour le plaisir : la *peña* de Yoya. Je développerais par la suite « le monde » du Malecón de La Havane où l'on voit cohabiter, parfois chaotiquement, le travail et la production avec le rapport pacifié du repos, de la détente et de l'entre-soi musical.

### 5.5.1. Le fonctionnement de la *peña*

Le terme de *peña*, rassemblant public et quelques musiciens est assez polysémique à Cuba. Toute activité gratuite pour le public, organisée autour d'un artiste, d'une mémoire collective ou d'un lieu peut s'appeler ainsi. Nous avons déjà cheminé avec David dans des activités qualifiées de *peña* en voyant comment ce dernier tente d'en tirer divers profits économiques et symboliques de façon à consolider sa carrière. Je voudrais aborder les *peñas* sous un autre angle d'approche : quand les musiciens eux-mêmes affirment s'y rendre et s'y produire non pas dans un but de carrière, productif, mais seulement pour passer du bon temps, voire y faire la fête. Elles apparaissent comme des lieux de détente, de distance, on en profitera pour étrenner de nouvelles compositions. Elles semblent être des lieux de partage et de dévotions à la pratique musicale. Elles se présentent d'ailleurs souvent sous forme d'hommage à une personnalité locale qui a contribué au rayonnement de la musique cubaine. Dans la *peña* de Yoya, les musiciens viennent dans leur temps libre jouer, mais aussi écouter de la musique. C'est un lieu de rencontre. Ils connaissent les habitués, jouent parfois à leur demande, cohabitent et improvisent ensemble.

On appelle encore aujourd'hui cette *peña* « la *peña* de Yoya » alors que celle-ci est décédée il y a plusieurs années maintenant. Yoya était une actrice de la fête locale et avant tout une passionnée inconditionnelle de la musique cubaine. Elle avait mis en place depuis des années, à date et heure fixe, sa *peña* où elle invitait ses « amis musiciens » à se produire. Elle louait un local ou se le faisait prêter par diverses institutions qui disposaient d'un espace. Décrite par tous les intervenants de cette *peña* comme une personne au grand charisme, gaie et ferme à la fois, elle est devenue très respectée et surtout appréciée par les musiciens et par certains habitants du quartier Centro Habana, où se déroule encore cette *peña*. Ce rassemblement garde aujourd'hui cette fonction de recueillement, un lieu unificateur autour de la mémoire de Yoya. À ce titre, l'anniversaire de sa mort est fêté toutes les années. Chacun s'y remémore la personnalité extraordinaire de la « conductrice ». Depuis sa disparition et après un silence de quelques mois, sa sœur Lucie a repris en main cette activité le même jour à la même heure. Seul le lieu du rassemblement a changé. Située à l'origine à côté de la *Casa de la trova* de Centro Habana, la *peña* a ensuite déménagé pour être hébergée par l'association de colombophilie cubaine (on parle ici d'une association d'aficionados de l'élevage et dressage de colombes et autres pigeons) à deux pas, puis enfin chez des particuliers qui louent le patio de leur immeuble dans le même quartier.

Décorée d'un grand tableau représentant Benny Moré, « *El bárbaro del ritmo* » (le barbare du rythme), la dernière salle utilisée par Lucia pour sa *peña* peut contenir une trentaine de places assises (beaucoup moins que les locaux qu'elle utilisait avant). De nombreuses personnes se rendent assez régulièrement dans cette *peña*. Il s'agit pour la plupart d'amis et de connaissances des musiciens qui s'y produisent, de leurs compagnes. Ils constituent au fil des années un fidèle groupe *d'aficionados*.

Les morceaux interprétés sont essentiellement inspirés de la *trova*. Il y a donc de nombreuses ballades romantiques cubaines et latino-américaines. Un espace est aussi laissé aux musiques traditionnelles.

Les musiciens sont disposés face au public juste à côté de la porte d'entrée. Si la frontière au fil des heures se fait trouble, on distingue bien en début de représentation les musiciens des non-musiciens, car même ceux qui ne jouent pas encore sont assis de ce même côté. De plus, Lucia veille en tant que bonne maîtresse de cérémonie à les présenter et décrire rapidement leur parcours. Elle les « fait mousser » puisqu'ils contribuent au prestige local de sa *peña*. En dehors de la salle, dans la rue, on peut observer tout l'intérieur à travers les barreaux des grandes fenêtres. Il est possible d'y parler sans déranger les musiciens, même si les rappels à l'ordre de Lucia « *silencio en la calle!* » (silence dans la rue !) sont fréquents. Mais en réalité, il s'agit plus pour elle d'empêcher les gens de hurler pour ne pas déranger le voisinage. À l'extérieur se trouvent également les musiciens qui viennent de jouer et sortent pour prendre l'air et boire tranquillement un verre, ceux qui viennent d'arriver et vont jouer, mais aussi le public qui rentre et sort, ainsi que le voisinage qui vient jeter un coup d'œil, mais n'ose pas rentrer, n'étant pas habillé pour l'occasion. En effet, tous les habitués, musiciens et public veillent à venir à cette *peña*, qui ne paye pourtant pas de mine, assez bien vêtus. Lucia porte toujours des robes de soirées, César sort pour l'occasion ses chemises col Mao, David et Ariel viennent en chemises correctement repassées. Les talons et les robes sont souvent de rigueur dans l'assistance féminine. Il flotte dans l'air une odeur de parfum que les éventails andalous diffusent dans la salle.

L'apparence assez spontanée de la *peña* ne doit pas masquer un certain nombre de règles implicites intériorisées par la plupart des participants. Le public doit donc respecter les musiciens quand ils jouent et essayer ne pas faire trop de bruit, règle qui au fur et à mesure de la nuit et des boissons ingérées se détend considérablement. Les musiciens eux-mêmes peuvent rappeler à l'ordre le public, ce que fait le plus souvent César, du groupe *Jelengue*, qui de part son statut de directeur « ayant fait ses preuves » et sa présence habituelle en ce lieu jouit d'une grande autorité qu'il ne manque pas d'exploiter.

Lucie en plus d'être organisatrice et tenancière du lieu est surtout maîtresse de cérémonie. Ainsi, toutes les personnes qui désirent intervenir dans le public doivent se manifester auprès d'elle, en levant la main dans sa direction ou tout autre signe pour qu'elle puisse les présenter. Plusieurs moments de la fête lui sont dédiés. Elle interprétera quelques ballades romantiques non exemptes de fausses notes cependant masquées par son puissant « coffre ». Elle adopte, quitte à en faire parfois trop, la gestuelle traditionnelle des *divas* cubaines, séduisant et jouant avec le public, incarnant les paroles comme au théâtre. Les musiciens seront tenus de l'accompagner sans sourciller dans les morceaux de son choix.

Sans pouvoir affirmer que cela soit une règle, les allusions au politique y sont rares, presque inexistantes. Pas d'allusion à la situation, ni dans les chansons, ni dans les interludes parlés de Lucia, ni dans les conversations informelles auxquelles j'ai pu participer dans la salle ou dans les coulisses. Pourtant courants, voire systématiques dans la vie quotidienne, les commentaires et les discussions sur la vie quotidienne, les réserves ou enthousiasmes politiques, les opinions de chacun sur le prix des produits dans le marché, la double circulation monétaire sont absentes. On reste donc au niveau de l'amusement et du partage musical, on prépare le terrain à l'entre-soi festif désengagé de la réalité. Cette réserve m'est apparue significative dans cet endroit que tous considèrent d'abord comme un lieu de divertissement, de partage et surtout d'expérimentation de leur répertoire. Ainsi, cette *peña* n'échappe pas à cette règle implicite de réserve. Dans cet espace qui n'est politiquement pas balisé, peuplé de gens qui se connaissent le plus souvent, où l'alcool tendrait à délier les langues, tout le monde garde une distance et laisse les musiques et postures polémiques à l'entrée.

Aussi, la *peña* n'est pas organisée en partenariat avec des institutions appartenant à l'État. Il n'est pas de nécessaire de remercier et rendre hommage à une quelconque institution pour « son appui inconditionnel à l'œuvre de la révolution », etc. Les seuls à être remerciés en fin de *peña* par Lucia sont les musiciens et le public.

Un peu après, vers le milieu de la *peña* (censée prendre fin à une heure du matin), Lucia fait passer un sac en tissu opaque dans le public (on ne peut donc pas voir combien elle récolte à la fin). Il s'agit selon ses dires de participer au fonctionnement, de permettre de payer la location du local. Bien sûr, elle veille à bien expliquer l'importance de ce rassemblement pour la communauté aux hôtes étrangers de la salle en espérant que ces derniers ignorent, comme c'est parfois, le cas l'existence de la monnaie nationale. Les Cubains, à part les musiciens, sont eux également mis à contribution. Ceux qui ne donnent rien auront en retour

un regard de désapprobation de sa part et se feront traiter (affectueusement bien sûr) de *tacaño* (radin).

### 5.5.2. Idée de partage

Les musiciens qui décident de venir à la *peña* ne sont en rien engagés à le faire, ils choisissent de le faire pour des raisons qui tiennent au plaisir, à la détente, à l'amitié.

*J'ai connu Yoya en 1992, elle faisait sa peña au coin de chez moi, mais je n'y allais pas parce que je dis toujours que quand on ne m'invite pas, je ne vais nulle part. Je l'ai rencontrée dans une petite activité de Cine Acapulco, dans le Nuevo Vedado. Elle a appris que je vivais près de sa peña et m'a dit « Alors enfoiré, on est voisin et tu ne daignes pas venir à ma peña ! » A partir de ce moment, j'y suis allé tout les vendredis et ça fait vingt ans. J'ai commencé avec Jelengue en même temps qu'avec la peña. Elle est devenue mon amie, ma mère noire, j'y allais même l'après-midi pour jouer quelques thèmes avec son époux en buvant une bouteille de rhum et la peña paraît vide si je ne m'y rends et c'est encore comme ça aujourd'hui avec sa sœur. (César)*

César s'y rend dès qu'il en a l'occasion. Il explique sa présence le plus simplement du monde (*parce que ça me fait plaisir*), car il est ami avec Lucie mais aussi par le fait de pouvoir interpréter ses propres chansons. David fait pour sa part le déplacement « *parce qu'un musicien doit jouer partout et se montrer le plus possible* ». Il m'a de plus donné son traditionnel argument « *qu'il n'y a rien à faire d'autre* », discours qui compte tenu de son attitude allègre et disponible dans la *peña* m'apparaît plus une manière, récurrente il est vrai, d'exprimer de manière discrète son mécontentement à l'égard des alternatives de divertissement qui existent dans son pays.

En raison de leurs emplois du temps respectifs, les musiciens, qui se connaissent pour la plupart, ayant parfois déjà travaillé ensemble, ne se rencontrent que très rarement en dehors de cette *peña* ou du *Malecón*. César mène sa vie de directeur avec son groupe et travaille tous les jours dans un hôtel, David pérégrine pour se faire une place dans le « milieu » et Ariel, guitariste aujourd'hui *aficionado* et ancien membre du groupe *Jelengue*<sup>496</sup>, diplômé de basse est instituteur dans le primaire. Dans ces moments de fêtes, ils se retrouvent pour parler de leurs expériences, mais aussi pour jouer ensemble, pour « partager » et « déconner » (*compartir y joder*).

En effet, après une journée de travail rythmée par la *lucha* où, selon les endroits de production, ils s'adaptent à l'auditoire, la *peña* leur permet de venir *compartir* (partager). La

---

<sup>496</sup> Celui de César donc, qu'il a quitté, avant que le groupe se déplace en Espagne laissant au passage sept musiciens dans ce pays, pour incompatibilité d'humeur et indisciplines.

possibilité d'un échange leur semble donc possible auprès d'un public qui, même s'il est parfois un peu agité, demeure disponible à l'échange et à l'écoute, en somme respectueux de leur travail et de leur talent. Ce partage se fait autour de ce qu'ils appellent la *descarga* que l'on peut traduire par un *bœuf*. Entendu dans son sens propre comme une *décharge*, c'est un jeu où les musiciens cohabitent et se laissent aller, font preuve de leur habileté dans le maniement de leurs instruments qui sans mener fatalement à l'improvisation, met en avant une idée de liberté de choix et d'interprétation. On se fait plaisir en jouant<sup>497</sup>. En extériorisant tout ce qui, dans leur temps de travail, doit être gardé sous contrôle (respect absolu des arrangements, des temps de chant et de *tumbaos*, des transitions, des ponts, de l'ordre des chansons, etc). La *descarga* dans la *peña* se fait d'autant plus facilement que les erreurs, les fausses notes, les oublis des paroles ou des accords demandés pour un morceau donné ne donnent lieu qu'à d'aimables railleries amenant le rire plus que la honte ou l'insatisfaction. Ces railleries et moqueries (*chucho*) font même partie de la fête et conduisent à des petites joutes vocales entre les spectateurs aimablement échaudés par l'alcool et des performeurs tout autant réchauffés.

- *David ! Mets-toi debout sur ta chaise, on te voit pas au premier rang !*

- *Non, je ne voudrais pas me cogner la tête au plafond !*

On moque ici la petite taille de David (1m58) qui réplique avec tout autant d'humour. On en profite pour railler César qui, s'il est très rigoureux dans son travail, profite souvent des *peñas* pour boire plus que de raison et terminer parfois fin saoul.

- *Joue au début de la peña avant qu'il ne soit trop tard, César !*

On se rend compte clairement du statut dont jouissent les musiciens. Bien consciente de leur importance, Lucia les abreuve à volonté de rhum, les choie et les traite en rois de la soirée. Certains musiciens viennent de manière très régulière et sont devenus pour ainsi dire des cadres. On les y attend toutes les semaines, demande de leur nouvelle quand ils ne sont pas là. Le bon déroulement de la *peña* dépend en fait en grande partie de leur présence. En effet, ces cadres, pour ne citer que David, César et Ariel sont très importants, car ils jouent tous de la guitare qui est bien entendu l'instrument indispensable pour accompagner les chanteurs puisqu'il n'y a pas de piano, ni de *background* comme dans certaines autres *peña*, ce qui en fait d'ailleurs sa réputation. Ils ont de plus tous les trois un répertoire personnel très

---

<sup>497</sup> Voir annexes p37.

large et peuvent « tenir » des heures instruments en main. Surtout, leur oreille musicale fait qu'ils sont capables d'accompagner un chanteur sur n'importe quel morceau.

Aussi, ils veillent à convier parfois des membres de leur groupe, des musiciens de leurs connaissances, qui viennent donner encore plus de *swing* à ce moment de convivialité et de détente.

Avant que l'alcool ne fasse trop d'effet et que les discussions et les blagues prennent le pas sur la pure activité musicale comme c'est souvent le cas en fin de soirée, les musiciens veillent à expérimenter quelque peu leur répertoire. Par exemple, David y a étrenné un morceau interprété à l'origine par Gema Corredera. Grâce à ses capacités vocales, il a décidé de la chanter sans en baisser la tonalité, ni l'octave, demeurant donc strictement sur le même ton.

*Fuiste débil,  
nunca pudiste entender  
que la vida no es un juego.  
Sigue tu camino corazón.*<sup>498</sup>

*Tu as été faible,  
et n'as jamais pu comprendre  
que la vie n'était pas un jeu.  
Alors, poursuis ton chemin, mon amour.*

Il a donc profité de la *peña* pour s'entraîner. Une fois à l'aise dans cette tonalité, il a pu l'interpréter avec succès dans une activité de haute importance pour lui, la *peña* de l'Union des Artistes et des Ecrivains Cubains (UNEAC). César n'hésite pas à chanter une de ses nouvelles chansons avec le texte sous les yeux. Ariel quant à lui, fortement influencé par le *blues* et le *funk*, se livre à de nombreuses improvisations vocales et guitaristiques qui ne seraient pas forcément bienvenues dans des activités plus officielles dans lesquelles il se produit parfois en tant qu'amateur.

Les compositions de César sont mises en musique dans le cadre de ses activités officielles pour le format de son groupe. Quand il se rend à la *peña*, il les adapte et devient *trovador*, seul avec sa guitare. C'est ainsi dans ce genre de réunion et d'expérimentation « scénique » qu'il dessine peu à peu un projet à long terme d'enregistrement d'un disque en solo.

Aussi, une grande place étant laissée à l'improvisation, les divers courants musicaux vont être adaptés ou plutôt appropriés par certains musiciens. Il faut cependant noter que malgré certaines nouveautés, on retrouve souvent les mêmes morceaux de musique sur lesquels des « variations » sont effectuées. Mais la monotonie ne s'installe pas pour autant dans la mesure où certaines chansons sont quasiment devenues des hymnes de la *peña*. Les refrains sont donc

---

<sup>498</sup> « Bolero filin' » du groupe Gema y Pavel.

repris par l'ensemble des habitués, qui feront les chœurs entre les improvisations vocales des musiciens.

Plus la nuit avance, moins la distance entre le public et les artistes se fait sentir. Favorisé par la promiscuité de la petite salle et l'alcool ôtant les dernières inhibitions, l'atmosphère se détend. Il n'est presque plus nécessaire de passer par Lucia pour demander à chanter. L'interaction devient totale et la distinction « scène »/« public » presque inexistante.

Les spectateurs se lancent spontanément dans le chant et, encouragés par les musiciens, entonnent leur air préféré devant l'assistance qui n'accorde plus aucune importance aux fausses notes. Bombón, l'excentrique joueur de *bongo*, parfois présent entre deux aller-retour en Russie avec son groupe, fait lever et danser les gens dans la salle. David, maladroit dans cet exercice se cache derrière sa guitare pour ne pas avoir à faire quelques pas. Dans l'assistance, Olga, 90 ans, déjà croisée à la *Casa de la trova* est la « mascotte » de la *peña*. Elle y vient toutes les semaines, a sa place assise réservée et profite d'une attention particulière de la part des musiciens qui jouent souvent les morceaux de son choix, lui rendent hommage, l'embrassent... Si ses rhumatismes sont en repos, elle se lève et fait à son tour quelques passes inspirées du *danzón* des années 50. Papo, âgé d'environ 70 ans y prend les maracas, Juan, lui aussi septuagénaire, ancien directeur d'un groupe aujourd'hui à la retraite s'y remémore ses belles années dorées.

La *peña* se termine très souvent, presque de manière rituelle par la chanson « *Mi Habana tiene mañana* » (Ma Havane à la pêche) de César qui est une célébration du charme unique de la capitale.<sup>499</sup>

*Mi Habana tiene tremendo swing,  
es como una mulata hermosa,  
un sentimiento que me hace bailar  
y una sonrisa que me provoca,  
tiene Changó, tiene Obatalá,  
también a Cristo y a Yemaya.*<sup>500</sup>

*Ma Havane a un sacré swing,  
comme une sublime mulâtresse,  
une émotion qui nous fait danser  
et un sourire qui me provoque.  
Elle a Changó, Obatalá,  
mais aussi le Christ et Yemaya.*

---

<sup>499</sup> Le vidéo clip de la version « groupe » est visible sur internet, cf. <http://www.youtube.com/watch?v=AeVv2OlwuCw>

<sup>500</sup> *Changó, Obatalá, et Yemaya* sont des divinités du panthéon afro-cubain. Le Christ se réfère ici à la statue de 23 m à son effigie qui surplombe la baie de La Havane.



### 5.5.3. Dans les coulisses

Si les *peñas* paraissent spontanées et naturelles, sorte de régime d'*agapè* de la gratuité et du don de soi<sup>501</sup> où les musiciens soumis à l'habitude pragmatique du jeu dans leur travail viennent se refaire une virginité éthique, elles n'en demeurent pas moins soumises au rappel à l'ordre du quotidien qui donnent à voir la difficulté de se libérer pleinement des nécessités économiques, même dans les activités les plus « improductives »

*Calle San Lázaro n°667, Appt 9 entre les rues Padre Varela (Belascoaín) y Gervasio, Centro Habana. Entrée à droite de la Casa de la trova. Le vendredi de 22h à 1h.*<sup>502</sup>

*La peña de Yoya ou l'ode au romantisme. Yoya est aujourd'hui décédée mais la peña qui lui est dédiée est toujours ouverte. Très connue dans le quartier, elle s'anime le vendredi soir, grâce à l'énergie virevoltante de sa sœur Lucie. Les amoureux de guitares et de ballades seront servis.*<sup>503</sup>

*Peña de Yoya : vendredi seulement, 22h00-01h00 : la sœur de Yoya, Lucie et son groupe filin y jouent ballades et música romántica : San Lazaro 667, e/Belascoaín et Gervasio.*<sup>504</sup>

Les touristes parfois présents dans la *peña* sont assis car ils arrivent généralement à l'heure, au début, accompagnés de Cubains qui savent qu'il ne sera pas possible de prendre un siège au fur et mesure que le temps passe. Leur ponctualité peut aussi s'expliquer par l'horaire fixé dans les divers guides. On les distingue directement par leur tenue vestimentaire. Ils portent généralement en effet la panoplie parfois même caricaturale du visiteur de passage qui détonne à la vue des tenues de soirée de l'assemblée: short, tee-shirt, sandales, sac en bandoulière.

Bien que la *peña* ne soit pas particulièrement une traque aux touristes comme cela put être le cas à la *Casa de la trova*, l'attention qui leur est portée est toutefois notable, particulièrement de la part de Lucia. Elle veille à leur expliquer le fonctionnement de sa *peña*, son histoire, les présente aux musiciens importants, elle les met à l'aise pour faciliter si possible la vente du CD de ses chansons qu'elle a réussi à enregistrer et qu'elle vend elle-aussi au prix de 10 CUC. Composés d'une dizaine de titres enregistrés chez un ami, il comprend les classiques des *boleros* d'Elena Burke et du groupe *Las d'Aida* (groupe d'origine d'Omara

---

<sup>501</sup> *L'agapè* renvoie à un régime d'action libéré de toute fonctionnalité ou de calcul stratégique s'ancrant plutôt dans le partage et la dévotion dans l'autre. (Boltanski, 1990)

<sup>502</sup> Guide Lonely Planet (2010).

<sup>503</sup> *Guide Le petit futé Cuba*, Country guide, 2008.

<sup>504</sup> Site touristique <http://www.particuba.net>

Portuondo et surtout Elena Burke, « *la señora sentimiento* »)<sup>505</sup>, style « diva » très à la mode chez les personnes de plus de 60 ans à Cuba. Dans le décor, les braves organisateurs qui se présentent comme des « promoteurs amateurs » de la culture et de l'authenticité cubaine vendront des *tragos de ron*<sup>506</sup> au public et en tireront un bénéfice qui leur permettra à leur tour de vivre. Lucia, une fois ses hôtes internationaux à l'aise, leur demande s'ils désirent boire quelque chose qu'elle facturera en devise, à un prix qui ne sera certes pas exagéré mais supérieur à celui que payent les Cubains et les personnes qui savent « comment ça marche ».

La vente du rhum et le passage de la besace « pour le fonctionnement de la *peña* » pose la question d'une rémunération même symbolique pour les musiciens qui l'animent. En effet, j'ai assisté à plusieurs *peñas* où « les cadres » étaient absents et fatalement, l'ambiance n'était plus là. Consciente de cela, Lucia veille à faire un geste « commercial » envers eux.

*Lucia le fait de temps en temps, elle nous file un petit quelque chose. Mais, cela fait quelque temps qu'il y a une peu moins de monde et donc moins d'argent, donc c'est plus difficile. (César)*

Cette participation est ainsi assez irrégulière et dépend de la générosité des hôtes. J'ai souvent entendu au passage des commentaires dont je ne sais s'ils lui étaient destinés portant sur l'argent de la besace. Elle récolterait souvent une fortune (*un dineral*), qu'elle se « *lutte beaucoup d'argent* », qu'elle « *lutte sur le dos des musiciens* » et fait donc plus qu'arrondir ses fins de mois. Je n'ai jamais pu vérifier l'exactitude de ses propos, ni sur le devenir des billets de 10 CUC que je voyais tomber dans la besace. Mais s'il est évident que les musiciens ne diront pas non à une rémunération (qui sera peu élevée de toute façon), ces derniers mettent en avant que leur motivation première est *compartir* avec les amis et *descargar*.

En présence d'étrangers, on soigne tout de même son jeu, on adapte le répertoire en leur servant un peu la soupe (*sopa*) traditionnelle pour, par la suite, les solliciter pour le disque. Au fur et à mesure de la soirée, on devient même plus incisif avec les disques. En temps normal, on s'approche délicatement des potentiels acheteurs, on leur demande s'ils ont aimé la représentation. Dans cette atmosphère qui se débride sous l'effet du rhum, certains deviennent plus insistants, engagent avec plus de fermeté leurs interlocuteurs dans l'acte marchand, râlent ouvertement quand ils ne parviennent pas à conclure.

En lien avec cette attitude moins sous contrôle avec les étrangers, j'y ai souvent entendu des remarques à leur égard, très ironiques, cyniques, voire déplacées. « *Le vieux yuma du fond vient à Cuba car en Italie, il n'arrive pas à choper de nanas* », Inga la Suédoise s'est fait

---

<sup>505</sup> Avec les chansons « Amame como soy », « Tú, mi delirio » .

<sup>506</sup> Des lignes de rhum.

rebaptiser « *pinga* », certains sont *tacaños*, *feos*, (radins, vilains) autant de commentaires qui viennent témoigner dans une certaine mesure d'une frustration ressentie à l'égard des étrangers sur le territoire, et qui surtout, font un peu tomber les masques et viennent loger tout le monde à la même enseigne. *Joder* (chambrier) est en effet après le baseball le sport national : tout le monde est à n'importe quel moment à la merci du cubain *jodedor*.

Ma propre position dans ce type de *peña* fut dans un premier temps un peu compliquée dans la mesure où je ne répondais pas exactement aux canons du touriste en visite. Je n'accédais pas à toutes les demandes d'achat de disque, payant en monnaie nationale les *tragos* de rhum, les partageais avec David. Mes rapports en particulier avec Ariel ont souvent été tendus. Constamment ironique à mon égard, il ne comprenait pas pourquoi je m'intéressais aux musiques cubaines. N'entrant pas en conformité avec ses attentes, il essayait de me faire rentrer dans le pire des profils d'étrangers, celui du touriste sexuel, me demandant sans arrêt combien de femmes j'avais rencontrées, etc. Il s'en excusait la fois suivante puis recommençait après quelques verres. Sa réaction ne m'a pas donc permis de m'attarder sur son parcours de musicien et sur son exceptionnel sens du rythme et de l'improvisation vocale (improvisation dont il profitait souvent pour « tirer » de nouveau sur les étrangers, provoquant le rire des personnes les plus « décentes »).

César quant à lui ne cherche pas le contact intéressé avec les touristes étant donné que durant sa journée, il a déjà eu l'occasion dans son travail à l'hôtel de vendre les productions de son groupe et de passer le chapeau. Ariel ou Bombón ne disposant pas de disques s'approchent souvent des touristes auxquels ils proposent généralement de rester avec eux et les autres musiciens pour poursuivre la fête. En effet, la soirée ne s'arrête pas à la *peña* et est destinée à se poursuivre sur le *Malecón* ou chez un particulier. Leur présence sera donc synonyme de plus grosse participation à la collecte pour acheter du rhum et toute autre chose à grignoter.

J'ai abordé les aspects quelque peu utilitaires du rapprochement avec les touristes. Il est question de démontrer qu'une pratique complètement libérée d'une certaine utilitarisme est problématique à Cuba, chez ces musiciens ordinaires. Mais il est entendu que cette démonstration ne doit pas effacer la certitude de l'existence du plaisir que les musiciens et les Cubains présents éprouvent dans le partage d'expériences, dans la pratique d'autres langues, dans la volonté de montrer aux visiteurs la vraie Cuba. Ces deux rapports cohabitent plutôt et font que dans la *peña* et de manière plus générale dans l'île, la relation aux visiteurs étrangers est profondément ambivalente naviguant entre une grande curiosité et une fatigue de constater le déséquilibre qu'introduit le tourisme.

Il est difficile de parler de la *peña* de Yoya comme un moment d'évasion et de jouissance « pure » puisque de nombreux événements et pratiques mettent à jour la prise du réel sur ce temps *a priori* libéré des cadres de la quotidienneté. Le quotidien s'immisce de manière discrète et disséminée sur ce genre « d'intermèdes sociaux » que seraient les fêtes. On constate plutôt la difficulté d'y tracer une frontière stricte entre gratuité, don de soi, et utilité et recherche de profit dans la mesure où participer à une fête peut potentiellement mener à son utilisation comme terrain de lutte. Le Malecón, le front de mer de La Havane, est un lieu de détente, de ballade mais aussi de rassemblement festif pour la population. Il va nous permettre d'explicitier de manière plus radicale le rapport complexe que les musiciens entretiennent avec leur temps libre.

## 5.6. Le Malecón de La Havane : terrain de chasse et évasion

De nombreux espaces sont investis par une partie de la population et peuvent être considérés en partie comme des lieux festifs et de détente. C'est le cas du grand lieu de rencontre *le Malecón* de La Havane surnommé « El gran sofá » (le grand sofa). Le front de mer de la ville dont la construction a débuté au début du XX<sup>ème</sup> siècle et s'est achevée juste avant la révolution s'étend sur 8 km. Il est constitué d'un trottoir bétonné et d'un muret allant d'une cinquantaine de cm à environ 1 mètre. Après quelques pas sur le *Malecón*, cet endroit m'est apparu bien plus qu'un lieu de repos, de décompression.

Le jour, on vient y converser, profiter de l'air frais et même s'y baigner. La nuit, il est un lieu de rendez-vous. De la Habana Vieja à l'hôpital Almejeiras, des petits groupes se retrouvent autour d'une guitare et d'une bouteille de rhum tandis qu'au niveau du Vedado, il devient un réel lieu d'effervescence. Beaucoup de Havanais et de nombreux musiciens, après avoir passé la journée à travailler se réunissent pour y jouer (*descargar*) et y discuter en buvant du rhum<sup>507</sup>.

Cette concentration sur la *Malecón* s'explique tout d'abord par les prix élevés des bars au regard du pouvoir d'achat de la population ce qui en fait également un lieu de repli. Une entrée, par exemple à la *Casa de la música* où l'on peut assister aux concerts des groupes les plus populaires de l'île (*Charanga Habanera*, *Pupy y Los que Son Son*) coûte en soirée 20 CUC et n'inclue qu'une consommation. Cette structure administrée par la EGREM, propose

---

<sup>507</sup> Voir le Malecón en annexes p32, Fig 20, puis une petite *descarga* p38, Fig 36.

ce qu'on appelle à Cuba des « *matinéas* » dans l'après-midi en monnaie nationale (de 50 à 150 pesos cubains) qui sont de la même manière inaccessibles.

Le Malecón est aussi un espace où le bruit (des cris, des chants ou des instruments de musique) ne dérange pas le voisinage. Le logement est en effet un problème sensible, notamment pour La Vieille Havane et Centro Habana qui possèdent des densités de population extrêmement importantes. Les appartements voient souvent cohabiter trois générations. De fait, il y est difficile de s'y réunir sans fatiguer les anciens ou réveiller les plus petits. Enfin, durant l'été, l'air frais du front de mer est agréable et apaisant ce qui en fait un des lieux les plus populaires de la ville.

Selon différentes modalités, le *Malecón* met en scène de manière concrète les tensions en vigueur dans la société cubaine entre le loisir et le temps de travail, entre l'espace privé et public, entre le nous cubain et l'autre étranger. Son *usage* fournit des pistes de description et de réflexion sur la manière de vivre et de réagir face à ces tensions. L'évasion et le hors monde y sont mis en scène dans le temps festif. En outre, l'invention et une forme d'autonomie sont lisibles dans les luttes que l'on peut y observer. Il est enfin l'objet de multiples appropriations, réappropriations et luttes pour garder le contrôle sur cet espace. Plus qu'un simple lieu de passage, de transit ou de détente, je vais aborder le *Malecón* en montrant qu'il est le lieu d'une intense activité sociale, économique, lieu d'invention et de récréation, une vitrine de la société cubaine.

### 5.6.1. Libations et festivités

Quelles que soient les activités qui s'y déroulent, le *Malecón* donne lieu à d'intenses consommations d'alcool et me donne ici l'occasion d'aborder le rapport à cette substance chez les musiciens « ordinaires ».

Boire un verre, à Cuba comme ailleurs, est un rite qui marque le partage, la convivialité et amorce un acte de réciprocité, de dialogue et de sociabilité. Chez les musiciens, cette consommation m'est apparue très importante, même excessive, tant elle est quotidienne et constante. Tout le monde s'accorde à dire que le milieu de la musique est très exposé aux problèmes liés à la surconsommation d'alcool. Il est vrai, tout d'abord, que les rassemblements festifs, officiels ou non donnent souvent lieu à des libations. On soigne les musiciens présents en leur donnant du rhum ou de la bière qu'ils ne refusent jamais. Dans certaines activités non rémunérées, il est pratique courante de donner une bouteille de rhum parfois entamée aux musiciens pour ne pas qu'ils repartent les mains vides. C'est bien ce que

note Frank Delgado dans l'une de ses chansons : « *Dímelo cantando, la trova sin trago se traba* »<sup>508</sup>.

Dans des situations de stress d'avant représentation, un *trago* peut permettre de se détendre tout comme il peut rituellement marquer le terme d'une activité, la fin du temps « travail »<sup>509</sup>.

Beaucoup de Cubains ne fixent aucune limite à leur consommation d'alcool. J'ai souvent entendu l'expression *tomar una botella* (boire une bouteille) en parlant d'une réunion avec un ami et beaucoup plus rarement *tomar una copa* (un verre) et il est vrai que toutes les bouteilles entamées sont achevées. Bien que l'offre d'alcool soit peu variée et se réduit dans la majorité des cas à du rhum et de la bière, rares sont les endroits où l'on ne peut s'en procurer à toute heure du jour et de la nuit. Tous les lieux de vente en devise (stations services, boulangeries, kiosque à tabac, quincailleries...) proposent du rhum sous forme de *planchaos* (petit Tetrapack de 20 cl à 1 CUC), de *canecas* (bouteille de 35 cl à 2 CUC environ) et des bouteilles de *Havana Club* de 75 cl (3.80 CUC) plus classiques. Les bars en monnaie nationale vendent des lignes de rhum à bas prix. Souvent mélangé avec de l'eau (*business* du barman oblige) et de qualité médiocre, il est possible de remplir un verre entier pour 10 pesos cubains (50 centimes de CUC). Ces bars, très fréquentés par un public hautement masculin offrent aussi parfois de la bière fraîche, aubaine quand on passe la journée à cheminer dans les rues pour diverses *gestiones*.

J'ai abordé ce thème de la consommation d'alcool avec David et César qui ont tous deux une consommation assez importante et régulière. À la différence de César, David ne marque pas de frontière entre le travail et les loisirs et sa stratégie de promotion continue et en tous lieux la rend d'autant plus trouble. La conséquence est donc une consommation éparse et constante puisqu'on ne sait en réalité jamais quand il arrête son travail et commencent des activités plus en lien avec une jouissance et un plaisir libre. Tous deux affirment en avoir la maîtrise, ne pas boire tous les jours (chose que je sais fautive chez David), pouvoir s'arrêter quand ils le désirent. César veille cependant à ne pas posséder d'alcool chez lui et ne pas boire seul voulant rester dans une consommation « sociale ». Cependant une fois qu'il passe dans le temps festif, il ne se pose plus de limites et il n'est pas rare de le voir dans des états d'ivresse avancée, chancelant, tenant un discours à la limite de l'incohérence.

---

<sup>508</sup> « Dis-le en chanson, la *trova*, sans boire un coup, trébuche vite (Traduire cette phrase sans en retranscrire les allitérations n'est pas très satisfaisant, mais je choisis ici de donner une priorité au sens plutôt qu'à la forme).

<sup>509</sup> Que cet examen du Malecón relativisera.

Les pérégrinations dans la ville de David comprennent de nombreux arrêts chez des « amis » qui lui offriront un coup, ou des haltes dans des bars pour prendre une bière « rafraichissante » et il n'est rare qu'il se retrouve parfois saoul avant la tombée de la nuit. Il est en outre dans son quartier un habitué d'un bar clandestin. Martha, sexagénaire, pour compléter sa retraite, achète du rhum en grande quantité et le revend au verre dans son salon, aménagé en petite salle. Ses habitués évitent ainsi d'afficher dans le bar étatique situé à 20 mètres de là ce qui est malgré tout considéré comme « un petit vice ». Ils peuvent ainsi dire « qu'ils vont voir Martha » plutôt que « d'aller boire un coup ». David y passe parfois avant d'aller dans une représentation, pour *echar gazolina* (mettre de l'essence) ce qui lui a parfois valu des trous de mémoire lors de ses passages, expérience très désagréable pour lui qui l'a amené « à faire plus attention ».

Les histoires de musiciens qui ont sombré dans l'alcool et vu leurs carrières sanctionnées sont nombreuses. Tous les gardent à l'esprit comme celle de Benny Moré, star absolue de la musique des années 50, disparu à la suite d'une cirrhose. J'ai moi-même observé dans mes tous premiers déplacements en 2001 des musiciens qui ont aujourd'hui « sombré » dans la dépendance et ont dans le même temps ruiné leurs capacités vocales.

Sur le Malecón, l'alcool occupe une place très importante. S'il n'est pas possible de trouver de l'alcool (parce que tout le monde est fauché, *pasmao*, les gens préféreront rentrer chez eux et remettre ce moment à plus tard. Dans le petit groupe que je suivais régulièrement sur le front de mer pour faire la fête, l'achat de rhum était l'objet d'une concertation préliminaire. Il faut en effet faire la *ponina*, la collecte d'argent permettant d'aller ensuite acheter de l'alcool. Dans un contexte réellement difficile, il était étonnant de voir réapparaître les billets au moment de cette *ponina*. Les longues descriptions concernant les difficultés quotidiennes, les prix trop élevés dans les magasins ne font dès lors plus le poids face au besoin de *compartir* dans les meilleures conditions.

En sortant de la *peña*, Ariel en particulier s'est généralement arrangé pour emmener avec lui deux *yumas* (ce qui fait trois avec moi) pour venir s'amuser sur le Malecón assurant ainsi une *ponina* fournie en devise et donc en bon alcool, ni « mélangé »<sup>510</sup>, ni « inventé » : le Havana Club, acheté dans l'un des innombrables kiosques en devise du front de mer ouvert jusqu'au petit matin. Si la récolte en devise est trop faible et qu'on ne dispose que de monnaie

---

<sup>510</sup> Il est très courant de mélanger en effet le rhum avec de l'eau pour en tirer une plus forte marge. Georges, guitariste du groupe de Ramón *Los Vargas del Caribe*, me dit d'ailleurs à cet égard « Ici, ils diluent même l'eau ! ».

nationale, une personne du groupe disparaît dans une rue adjacente pour s'en procurer chez un vendeur illégal pratiquant les prix les plus bas, pour ensuite réapparaître miraculeusement avec une bouteille ou deux. Evidemment on risque de tomber sur de la *chispa de tren* (littéralement « étincelle de train »), rhum fait ou plutôt arrangé « maison », ou trop fort ou trop dilué, dans tous les cas de mauvaise qualité dont on devra se contenter, le flacon au final important peu.

L'alcool vient cloisonner et ritualiser le passage du temps de production au temps de jouissance comme le note Carmen Bernand (2000 : 35).

*Cependant, même si le contenu des activités de loisirs est, par définition, personnel et diversifié, la transition entre le temps de travail et celui du non travail est ritualisée et les boissons y jouent un rôle considérable. [...] En fait, tout se passe comme si l'alcool servait d'indicateur pour franchir les frontières entre les deux mondes.*

Les rassemblements du Malecón font penser aux « apéros géants » que l'on connaît en France ou aux *botellones* espagnols décrit par Farnié (2006). Bien que plus spontanés puisqu'ils ne passent pas par les réseaux sociaux et bien qu'ils ne soient pas seulement composés de « jeunes », ils portent la même problématique. Ils mettent en effet en jeu une double transgression, en détournant d'une part la fonctionnalité d'un espace public et en subvertissant d'autre part les cadres du quotidien par l'évasion et la distance qu'incluent ou provoquent la fête et l'alcool.

Quand tous les facteurs sont réunis, les chansons commencent s'enchaînant à coup de rhum parfois jusqu'au petit matin. Le public de ces rassemblements nocturnes est très varié. On y rencontre des personnes âgées que l'on imaginait à cette heure de la nuit couchées depuis longtemps tout comme des jeunes d'une vingtaine d'années. La soirée consiste pour beaucoup, bouteille en main, à arpenter le Malecón de long en large (De Centro Habana au Vedado, soit plus de 2 km) et de se joindre occasionnellement aux divers groupes assis sur le mur, chanter avec eux, rires, parler un peu. C'est un va-et-vient incessant qui dure toutes la nuit. On croise par exemple deux amis à 23h00, puis trois heures plus tard, sensiblement plus éméchés.

César et David jouent des chansons à la demande des proches qui les accompagnent. Ils attirent beaucoup de passants qui se joignent à nous, poussent la chansonnette. Ils s'arrêtent de temps en temps pour boire un peu de rhum souvent offert par les auditeurs anonymes et pour saluer une de leurs nombreuses connaissances. On veille de plus à éloigner avec finesse et diplomatie les *pesados* (les lourdeaux) ou les *borrachos* (les ivrognes) qui dérangent



parfois ces moments conviviaux en s'approchant « des touristes d'Ariel », en touchant les instruments, en se servant dans les bouteilles sur le mur sans en demander la permission.

A la fin de la nuit, tout le monde, et particulièrement les musiciens qui reçoivent souvent en remerciement quelques *tragitos* de rhum mais aussi de vodka ou de whisky, se trouvent dans un état d'ivresse très avancée au point qu'il est souvent nécessaire de les raccompagner chez eux. En effet, le Malecón, éclairé et très fréquenté est un lieu où l'on peut rester en toute sécurité. Cependant, l'insécurité apparaît dans ses rues parallèles, particulièrement dans la zone Centro Habana (San Lazaro et Lagunas). Ces zones sont redoutées par les marcheurs le soir car elles ne sont pas éclairées<sup>511</sup> et connaissent fréquemment des assauts et agressions touchant indifféremment Cubains et touristes.

### 5.6.2. Le Malecón comme ressource sociale

*La Habana es muy chuiquita... (La Havane est toute petite)*

Le Malecón, par sa grande fréquentation, constitue pour les musiciens une ressource sociale mobilisable. Je l'ai abordé précédemment, l'appui des entreprises de promotion pour les musiciens tend à l'inexistence et, à l'instar de David, nombreux sont ceux qui ont tissé les premières mailles de leur réseau de relation dans ce contexte festif, dans ces *descargas* arrosées, *a priori* gratuites, ouvertes à tous les musiciens qui en manifestent le désir. Elles sont souvent le lieu d'improvisation et d'expérimentation pour les instrumentistes qui font démonstration de leur capacité à s'adapter à tous types de répertoires. On montre, l'air de rien, ce dont on est capable. Un des premiers conseils promulgués à David fut donc de se montrer, de se présenter en tant que musicien, de se faire connaître.

*Je marchais là simplement parce que quelqu'un m'avait dit que je devais toujours faire un petit tour, pour tomber sur les autres musiciens, pour connaître les musiciens. Et un jour, je suis sorti, avec une vieille guitare, je me souviens, que j'avais ramenée de Camaguey [...]. Et voilà, comme ça, des rencontres, des rencontres...*

C'est un lieu d'entre-soi musical où les sons résonnent tout autant que les informations concernant la situation du marché de la musique havanais. On y échange des informations sur la situation des entreprises de promotion, sur la qualité des activités du moment, sur les groupes qui cherchent des musiciens, etc. Concrètement, David y a fait la rencontre de César, devenu son ami, avec qui il a participé à plusieurs projets artistiques. Il y a en outre connu

---

<sup>511</sup> Tout comme une majorité de rues dans la capitale, ce qui rend d'ailleurs le premier contact avec cette ville tout à fait singulier.

Ariel et l'a accompagné quelques temps ensuite à la *Casa de la trova* constituant un petit duo très efficace plaisant beaucoup aux touristes. Il y a fait la connaissance de Pedro, chez qui il a habité dans ses années « noires » où il n'avait ni travail ni logement, qui lui aussi organisait une *peña*, permettant de nouvelles rencontres, etc.

Cette circulation d'information a bénéficié à Ramón qui est entré officiellement dans un groupe grâce au Malecón.

*Un bassiste qui est devenu un pote m'a vu jouer du tres. Il travaillait à la cathédrale. Il descendait souvent sur le Malecón avec une bouteille et m'appelait « Eh ! Viens jouer ici ! Il a vu comment je jouais et savait que « Los Vargas del Caribe » qui revenaient de l'étranger cherchaient un tresero et un guitariste parce qu'ils les avaient virés pour indiscipline. Alors, en sortant de Changüü Habana [son ancien groupe], je suis entré avec eux.*

Les *descargas* du Malecón ressemblent ainsi à une bourse de la musique autogérée par les musiciens où ces derniers répondent eux-mêmes aux incertitudes de leur métier, pallient les carences en termes de représentation.

On peut ainsi considérer le front de mer comme une zone transitoire entre gratuité et partage dans l'acte musical et engagement économique et social du travail artistique. Cet espace donne à voir de quelles manières la période spéciale a créé les conditions d'une autonomisation des acteurs, ici des musiciens. Cette question est d'autant plus forte et surtout explicite quand ces derniers exploitent cet espace pour en faire une ressource économique.

### 5.6.3. Une ressource économique : la *lucha* des musiciens

Le Malecón, lieu de fête et de repos, est en parallèle un lieu de travail, ou plutôt de *lucha* pour les musiciens. En effet, quand il s'agit de se divertir dans la capitale, la musique ne peut être absente. Ils vont donc profiter de cet espace pour tenter de gagner un peu (parfois beaucoup) d'argent en proposant leur services aux personnes présentes sur le front de mer. Ne dépendant de personne, ils arpentent le Malecón tels des « juke-boxes ambulants »<sup>512</sup>, évoluant dans un *freelance* total. Il existe toutefois plusieurs manières de lutter sur la Malecón selon les moments et les espaces, qui permettent chacune d'appréhender la survie musicale en CapiSol et voir que parfois, c'est l'activité festive qui déborde dans le champ économique à l'inverse de ce qui a été décrit dans les lignes précédentes.

---

<sup>512</sup> Des « *vitrolas con patas* » pour reprendre l'expression de Ramón.

## Le jour

*Sé del rostro de la lluvia  
en las aceras,  
de una gota de ilusión que se nos quema,  
y buscando alguna luz en lo vivido,  
entre lo bello y lo amargo  
me he conocido.  
Puedo perder mi nombre  
en las fotografías,  
puedo perderlo todo,  
puedo perder los días,  
pero no me he perdido yo.<sup>513</sup>*

*Je connais le visage de la pluie  
sur les trottoirs,  
de ces gouttes d'illusion qui nous brûlent,  
et en cherchant une lumière dans le passé,  
entre la beauté et l'amertume  
je me suis trouvé.  
Mon nom peut disparaître  
des photographies,  
je peux tout perdre,  
je peux perdre mes jours,  
mais je ne me suis pas perdu moi-même.*

La partie située sur les bords de la Vieille Havane jusqu'à Centro Habana, classée Patrimoine Mondial de l'Humanité, est durant la journée une zone fréquentée par les touristes et les pêcheurs et la plus calme du front de mer.

Dès le petit matin, on peut voir sur le front de mer des vendeurs de cigares en attente d'acheteurs et guettant les forces de police pourtant peu présentes à cette heure, des étudiants de l'ENA qui répètent assis face à la mer leurs gammes de trompettes, des joggeurs, des *santeras* accomplissant un travail (*un trabajo*) pour *Yemaya*, divinité des mers et des océans et bien sûr, une immense majorité de personnes qui se rendent à leur travail...

Les pêcheurs sont visiblement peu impressionnés par la qualité exécrationnelle de l'eau en raison de la proximité du port de la Havane. Sur les roches derrière le muret, ou embarqués sur des chambres à air de camion pour aller plus au large, ils cherchent le poisson jusqu'à 12h00, heure à laquelle le soleil devient trop intense. Même si pêcher sur une petite embarcation de fortune est interdit, ils prennent le risque de l'amende (de 200 à 1500 pesos cubain) en exploitant ce qu'ils considèrent comme inexploité, « *que se echará a perder de todas maneras* » (qui se perdra de toute façon) et en les vendant ou les consommant pour alléger le coût de la vie de tous les jours.

Durant la matinée, se baladent sur le front de mers de « plus gros poissons ». Les touristes logeant à l'hôtel Deauville sur le front de mer, à l'hôtel Lincoln tout proche ou l'une des nombreuses *casas particulares* de Centro Habana et de la Habana Vieja viennent y découvrir le magnifique panorama que leur offre cet endroit : en face le forteresse de la

---

<sup>513</sup> « *De lo Bello y lo amargo* », Polito Ibañez.

Cabaña du XVIII<sup>ème</sup> siècle et le château de Los Tres Reyes del Morro du XVII<sup>ème</sup> et plus à l'ouest le quartier moderne du Vedado dominés par l'hôtel Nacional, et les deux plus hauts immeubles de Cuba, l'hôtel Habana Libre et l'édifice Focsa.

Lors de ma première balade diurne sur ce lieu, j'ai été, comme tous les étrangers à cet endroit abordé par des musiciens me proposant de jouer quelques thèmes généralement connus en dehors de Cuba, grâce aux artistes du *Buena Vista social Club*, comme *Chan Chan*, *Guantanamera*, *Dos Gardenias*, ou bien *Hasta siempre Comandante*. Ces « trovatur », réunis généralement en duo (guitare, maracas) ou trio (guitare, bongos, tres) pistent uniquement les touristes et s'approchent d'eux dans le but de se faire payer pour jouer quelques morceaux.

Bien entendu, les prix qu'ils pratiquent ne sont pas définis, et ces derniers comptent sur la crédulité des touristes et leur ignorance assez courante de l'existence de la double circulation monétaire, des conditions de vie des cubains.

Souvent alcoolisés dès le petit matin, le but pour eux est d'arriver à « engager » les touristes dans l'échange, soit en leur demandant s'ils veulent écouter de la « buena música cubana », soit en commençant directement sans même l'autorisation de leurs auditeurs jouant avec ce qu'on appelle en psychologie sociale, l'amorçage. On n'explicite pas en effet qu'il s'agit d'un service payant en manipulant la réputation joviale et accueillante du peuple cubain. Maintenu dans le doute le temps de la chanson, les étrangers qui ont profité du service, qui se sont donc engagés dans l'écoute, ne peuvent qu'accéder à la requête « cible » des joueurs. En effet, une fois le jeu terminé, ceux-ci en arrivent à la question de la rémunération si le touriste n'y est pas venu lui-même, jouant si nécessaire sur la culpabilité des étrangers qui auraient « la vie facile », en marge des problèmes économiques. Si le touriste met la main à la poche, cela constitue d'emblée une victoire pour eux puisque ces derniers ne possèdent pas de monnaie nationale, mais des devises et ne donneront que très rarement moins d'un dollar (25 pesos cubains), somme non négligeable pour dix minutes de « travail ». Il arrive cependant que les touristes ne jugeant pas avoir demandé ce service refusent de donner une contribution aux musiciens ce qui entraîne rancœur et colère, accompagné d'un fort sentiment d'injustice. Avec mon petit budget qui ne me permettait que peu de frais alternatifs, je m'en tirais pour ma part, soit en leur disant que j'étais étudiant en musique ici, ce qui implicitement les amenaient à penser que « je connaissais la mécanique », soit dans la même optique en leur demandant directement « comment se passe la *lucha* aujourd'hui ? ». Cette question nous a par ailleurs amené à partager quelques accords, conversations et *tragos* de rhum durant dans les petites pauses qu'ils s'accordaient quand il n'y avait personne à l'horizon.

La majorité d'entre eux n'ont pas de travail « officiel » et se dédient uniquement à cette activité, d'autres mobilisent le Malecón dès qu'ils se trouvent dans des situations provisoires de non-emploi ou de précarité temporaire. Ils n'ont pour la plupart pas de formation musicale et se sont lancés sur le Malecón car ils connaissaient quelques accords de base, ayant pratiqué l'instrument chez eux dans le passé, parfois dans le mouvement amateur. Certains ne possèdent pas d'instruments, le louent à une de leur connaissance et viennent ici durant la matinée. En effet, la concurrence se fait trop rude le soir et la fréquentation redevient majoritairement cubaine. Les compositions et les reprises de ces « groupes matinaux » sont souvent assez médiocres. Il est en effet évident qu'ils ne répètent jamais, de plus ils sont très souvent sous l'emprise de l'alcool. En outre, leurs instruments sont, pour ceux qui sont là tous les jours, en très mauvais état en raison de la salinité, l'humidité de l'air, et du soleil qui tape fort à cet endroit.

En jouant de jour, ils s'exposent fortement aux risques de se retrouver sanctionnés par les forces de police, pour « asedio al turista » (harcèlement sur les touristes). En effet, si les contacts avec les touristes sont très fréquents et possibles, ils peuvent toujours potentiellement tomber sous la dénomination de « harcèlement sur les touristes ». Plus de deux millions d'étrangers visitent Cuba chaque année et il est bien évident qu'ils entrent en contact quotidiennement avec les Cubains. Cependant, en compagnie d'étrangers, bien que cela ne soit pas une obsession, les locaux veillent à ne pas avoir de comportements suspects en évitant par exemple de manier de l'argent ou d'apparaître en position de demande, en faisant profils bas devant un policier. Avec les jeunes femmes, les musiciens sont une catégorie jugée sensible quant à ce problème. Par exemple, pour s'en préserver, quand il marchait en ma présence dans les rues touristiques de La Havane (Vieille Havane, San Rafael, Obispo), David me demandait parfois de porter sa guitare.

*Parce que ça fait bien, ils verront que tu es étudiant en musique et que je ne suis pas en train de faire le guide ou je sais pas quoi.*<sup>514</sup>

Chez ces musiciens matinaux, bien que le mot *luchar* ne soit pas utilisé de manière péjorative, ils considèrent cette activité et cette façon de faire avec les touristes comme dévalorisante et désagréable. Ils apaisent ce sentiment en consommant de l'alcool en grande

---

<sup>514</sup> Chose qui me paraissait très étonnante de sa part puisque j'étais réellement étudiant résident et non touriste, et que je savais bien ce qu'il fallait faire en cas d'embêtement avec la police : ne surtout pas rester sans rien dire, montrer que je parle espagnol, que je connais le pays et la personne qui m'accompagne. Une situation de ce type m'est arrivé à deux reprises en plus d'un an de terrain (dont une avec David au bord de l'évanouissement) et après dialogue, il n'eut aucun problème.

quantité et légitiment leur pratique comme une forme de rééquilibrage économique, une logique de récupération pragmatique.

*Ca me gonfle de faire ça et encore plus quand le touriste n'en à rien à foutre. Mais bon, je serre les dents et je continue. Je ne suis pas musiciens moi, alors j'ai pas de remords. Vous avez de l'argent et nous on va le chercher où il est, en luttant, coûte que coûte. (Juan)*

Ramón qui se rend surtout sur ce lieu la nuit a déjà expérimenté la pratique de jour et en tire une conclusion similaire sur ce sentiment d'infériorité qui peut être ressenti :

*Tomber sur les touristes comme ça, je n'aime pas ça. Une fois, je faisais ça avec un pote à moi trompettiste du côté de la Vieille Havane, sur le Malecón où il y a le marché artisanal. On chantait « Quizás, quizás » à côté du touriste et au bout d'un moment, il en eu marre et nous a donné un dollar, pour qu'on le laisse. Un flic s'est approché et nous a dit qu'il allait nous mettre un « harcèlement » si on continuait et c'est vrai que je ne fait plus ça. Et puis ça me gêne de courir après le touriste, il ne fait pas attention à toi, il parle avec la personne avec qui il est et toi t'es là, tu déranges quoi...*

Parmi les « musiciens matinaux » du Malecón, il y a Fidel qui est guitariste. Lors de ma toute première visite à Cuba en 2001<sup>515</sup>, dans une *peña*, il fut mon premier contact avec la *lucha* des musiciens puisqu'il avait essayé de manière insistante de me vendre une cassette audio de ses chansons, de très mauvaise qualité, chose que je lui avais refusée. Il montrait ce jour-là à tous les étrangers de l'assistance l'épaisse couche de corne qu'il avait sur l'extrémité de chaque doigt de sa main gauche. On pouvait sans doute planter une aiguille au bout de ses doigts sans qu'il ne ressente la moindre douleur. Cette corne, fruit de milliers d'heures passées à presser les cordes lui semblait être un gage de sa compétence de guitariste. Il l'arborait avec fierté.

Fidel fait partie de ces musiciens qui me donnent l'impression très subjective qu'ils se « dégradent ». En effet, il a plusieurs années, il jouissait d'un certain prestige local. Charismatique, il avait une voix qui portait et, comme on dit souvent des musiciens qui ne possèdent pas une maîtrise démesurée de leur instrument mais qui cependant attirent l'oreille et la curiosité, il avait du *swing*. Il disposait en outre d'un immense répertoire, tout particulièrement dans le *feeling* et les *boleros* traditionnels. Je le croisais souvent dans les activités communautaires, à la *Casa de la trova* où son jeu et sa gouaille impressionnait.

Depuis 2008, il a disparu de ce type d'activité et je ne le rencontrais seulement que sur le Malecón ou bien aux abords de la rue San Rafael, dans l'hyper-centre, lieu de préférence des

---

<sup>515</sup> J'y étais en vacances, y parlais un espagnol approximatif et scolaire, et n'avais aucunement l'idée d'étudier Cuba et encore moins l'expérience des musiciens : un touriste « normal ».

*jineteros* havanais, tout proche de l'hôtel Inglaterra. Il était seul et essayait le refus dédaigneux de toutes les personnes qu'il accostait. Sa présence en ce lieu me semblait d'ailleurs très étonnante et témoignait qu'il commençait à perdre pied. En effet, les chances d'attirer l'attention de la police et de prendre une amende ou être emmené au poste pour *asedio* sont beaucoup plus élevées à l'entrée de la rue San Rafael que sur le Malecón. Ce lieu à proximité de plusieurs grands hôtels de la ville fait l'objet d'une forte attention de la part des autorités et la suspicion de harcèlement pour les Cubains cheminant avec les touristes est en conséquence plus grande.

Malgré les quelques fausses notes auparavant inexistantes qui apparaissent aujourd'hui, il est une figure du Malecón. Fidelito est même l'objet d'un blog<sup>516</sup> où sur plusieurs vidéos, on le voit dans sa *lucha* sur le front de mer, en costume, arborant un sourire et une gouaille qui paraissent dissonantes. On ne peut deviner que quelques années auparavant, son coffre faisait vibrer les murs de la *Casa de la trova* et des *peñas* communautaires. Le créateur de ce blog, dont on ne sait s'il se moque de lui ou lui rend hommage termine par une vidéo le montrant sur le Parque Central, pathétique, saoul et incapable d'interpréter sa chanson.

On peut aussi trouver Fidelito sur une page<sup>517</sup> du blog d'un voyageur « Mon ami Fidelito ». Lors de ses pérégrinations, Fidel a en effet trouvé son « mécène » avec qui il a sympathisé, qui lui a offert une nouvelle guitare et lui a fait enregistrer un petit disque pour le vendre lors de ses représentations de rue. On le voit le grand jour où il a acheté sa guitare, installant les clefs, puis les cordes, l'étreignant enfin dans les rues de La Havane posant devant les *consignas* au nom de l'autre Fidel, etc. Je n'ai pas eu de ses nouvelles depuis longtemps, mais il semble que le Malecón et la *lucha* l'ont usé, il aurait eu des problèmes de santé dus à sa consommation d'alcool.

Depuis 2008, les pratiques de Fidelito et des autres *luchadores* sont soumises à une tentative de reprise de contrôle par les autorités. Il n'est pas question ici d'une interdiction mais d'une réappropriation légale provenant de la municipalité. En effet, l'*Oficina del Historiador* qui prend en charge la gestion touristique dans la Vieille Havane a mis en place des licences pour les musiciens qui désirent jouer pour les touristes dans la rue. Ces derniers payent une somme en devise<sup>518</sup> et peuvent donc légalement s'approcher des touristes en musique. Leurs pratiques, puisque qu'elles sont licites, qu'ils ne sont plus dans la crainte de

---

<sup>516</sup> <http://fidelitohavana.blogspot.com/>

<sup>517</sup> <http://argentina.hautetfort.com/archive/2007/10/11/mon-ami-cubain-fidelito-lopez-photos.html>

<sup>518</sup> L'un d'entre eux m'a parlé de 50 CUC, somme fixe et mensuelle qui ne dépend pas de ce que les musiciens ont gagné. Voir ces derniers en annexes p34, Fig 25 et 26.

contrôles, sont plus agressives. Ils ne consultent aucunement les touristes avant de commencer à jouer, leur tombent littéralement dessus, feignent ne pas comprendre lorsque ces derniers leur demandent d'arrêter... Ainsi, plutôt qu'une interdiction coûteuse et difficile à mettre en place, les autorités préfèrent par l'impôt s'accaparer une partie de ces bénéfices auparavant illicites. L'après-midi, la chaleur intense vide les trottoirs du Malecón, et seuls les adolescents qui n'ont pas cours ou n'y vont pas, restent pour se baigner dans l'eau au demeurant sale et polluée.

### **et la nuit**

*Des milliers de singulières et baroques histoires de survie, d'amour, d'arnaques, de révoltes, de malices, rancœurs, microclimats de violence, sexe et dollars raisonnent sur les murs sourds du Malecón. (López Cano, 2005)*

Le soleil se couche, l'air redevient agréable, des couples viennent prendre l'air et se bécoter et offrent enfin l'image du Malecón connue des cartes postales. Mais ce calme dure peu de temps et dès la tombée de la nuit, le Malecón reprend ses couleurs festives entraînant les *luchadores* à proposer leurs services.

A la différence de la journée, les zones et les activités qui s'y déroulent vont être plus clairement délimités, en fonction du quartier. La partie du Malecón de la Vieille Havane, qui est le quartier le plus visité de la ville, va demeurer assez calme le soir. On y trouve quelques touristes qui se baladent au sortir des nombreux restaurants et bars de ce quartier. La partie Centro Habana est à présent une zone de transit, même si quelques groupes de personnes s'y arrêtent pour chercher le calme et s'éloigner de l'effusion de la partie du Malecón qui se situe au Vedado, en bas de la Rampa (Calle 23, artère principale du Vedado).

Le Vedado, quartier qui s'est développé au XIX<sup>ème</sup> siècle, constitue aujourd'hui la frange la plus dynamique de la ville de La Havane de jour comme de nuit. C'est un quartier moderne, possédant de nombreux restaurants bars et cinémas en monnaie nationale, mais aussi touristique comptant un grand nombre de structures en devises. Ici se déroule la plus grande partie de l'activité nocturne de la ville. C'est sur le Malecón, en face de l'hôtel Nacional, en bas de l'avenue la plus animée de la ville, La Rampa (ou Calle 23), que l'on trouve le plus de gens à la nuit tombée, venus pour y finir la soirée et la nuit.

On y retrouve également une partie de la communauté homosexuelle havanaise. Le Vedado est un quartier considéré comme plus libéral et regroupe de nombreux bars fréquentés par la communauté *gay* et *friendly* (Le club Saturno, La Disco Tropical, le Gastropol qui



propose des shows travestis et transformistes<sup>519</sup>). En raison des prix pratiqués dans ces bars, beaucoup choisissent d'attendre sur le Malecón des informations sur de potentielles fêtes privées ou pour passer un peu le temps. Pour les gens « respectables » de La Havane et même pour certains des musiciens que j'ai rencontrés, ce lieu est un rassemblement de travestis et de *maricones*<sup>520</sup>, je préfère pour ma part le considérer comme un espace public où s'expriment de manière étonnement libre les sensibilités de chacun dans une société qui demeure profondément normée, sous contrôle, particulièrement sur ces questions. On semble y évoluer dans un îlot en aparté de la réalité cubaine, une zone de relégation caractérisée par la subversion des normes dominantes.

La nuit avançant, l'ambiance devient de plus en plus débridée, les conversations plus vives, plus « chaudes », les comportements plus libérés. Il m'est ainsi arrivé à certains moments, de ne plus exactement comprendre ce qui m'entourait, les frontières entre envers et endroit, entre hommes et femmes, travail et plaisir étant extrêmement troubles. On s'étonne ainsi de moins en moins de voir une bagarre éclater, des gens uriner, un couple « s'ébattre » en contrebas du mur aux yeux de tous.

Bien entendu, ce côté « allègre », festifs et cette démesure ne doit pas cacher la *lucha* qui s'y déroule. La présence de touristes aisés et décomplexés<sup>521</sup> se logeant dans les hôtels et *casas particulares* contribue au développement de la prostitution masculine et féminine qui, bien qu'elle ne soit pas la raison principale de la fréquentation de ce lieu, demeure manifeste.

*Embajadora del sexo,  
funcionaria del deseo.  
De día estudias inglés  
y por las noches te veo. [...]  
Que no paga al sindicato,  
ni a chulos, ni a pretendientes.  
Por esa parte te digo,  
son putas independientes.  
Que utilizan la avenida  
sin tener que pagar nada*<sup>522</sup>.

*Ambasadrice du sexe,  
fonctionnaire du désir.  
La journée tu étudies l'anglais  
et je te vois ici la nuit. [...].  
Tu ne dois rien au syndicat,  
ni aux maquereaux, ni aux prétendants.  
C'est pour ça que je te dis  
que ce sont des putes indépendantes.  
Elles utilisent l'avenue  
sans devoir payer quoi que ce soit...*

<sup>519</sup> C'est dans ce dernier club qu'un des protagonistes transformistes long-métrage « Suite Habana » de Fernando Perez interprète en playback « Dejame vivir en paz » (laisse-moi vivre en paix) du groupe Bamboleo.

<sup>520</sup> Termes péjoratif et grossier encore beaucoup utilisé pour désigner les hommes homosexuels dont on imagine aisément les équivalents français. Les femmes homosexuelles sont dans la même optique dépréciative, désignée comme des « tortilleras » (de *tortilla*, omelette).

<sup>521</sup> Je ne compte plus les conversations avec les touristes de passage qui m'expliquaient leur présence à Cuba en premier lieu pour le sexe, le faible prix de la prostitution, la beauté des Cubaines, etc.

<sup>522</sup> Frank Delgado, « Embajadora del sexo ».

La présence des touristes sexuels rend l'atmosphère plus pesante. Ils agissent en toute impunité, conscient qu'ils ne s'exposent à aucune sanction ou admonestation de la part des autorités. Dans la plupart des cas, en cas de contrôle, ce sont les accompagnant(e)s cubain(e)s qui risquent amendes et avertissements pour « harcèlement aux touristes » pouvant mener à la prison s'ils se répètent. Les *jineteros y jineteras* qui ne sont pas originaires de la capitale peuvent être renvoyés dans leurs provinces d'origine. Dès lors, il est plus simple de comprendre la grande frustration de la population à l'égard du traitement fait aux visiteurs qui se manifeste parfois par des comportements hostiles envers les étrangers et amène certains à parler directement « d'apartheid touristique ».

Les rassemblements étant massifs sur le Malecón, tout un petit microcosme marchand s'y est développé. Les seules personnes qui paraissent paisibles et sobres sont les dames qui vendent sous le manteau leurs petites marchandises. Généralement à la retraite, elles viennent ici pour arrondir leur fin de mois en vendant des *chicharones* et *mariquitas*<sup>523</sup> à 5 pesos cubains, des cacahuètes à 1 peso, des cigarettes (achetées 7 pesos le paquet, revendues 10), des fleurs et même du rhum. C'est le cas de Reina qui profite tout d'abord de la faible sensibilité en matière d'écologie des *Maleconeros* (les gens du Malecón) en récupérant les bouteilles jetées ça et là. Le lendemain, elle fait la queue une partie de la matinée à la *ronería* (rhumerie) d'État et les remplit pour vingt pesos cubains chacune. Le soir, comme toutes les autres vendeuses, elle fait des va-et-vient sur le Malecón et écoule son stock, puis ramasse les bouteilles vides et s'en va.

#### La *lucha* de Ramoncito

*Il ne faut pas confondre descargar sur le Malecón et jouer sur le Malecón pour gagner sa vie parce que ça c'est un métier. (César)*

Beaucoup de musiciens sont amenés à passer par la case Malecón, pour sortir en peu de temps d'une situation de crise, s'ils n'ont pas d'activité ou si cette dernière ne leur offrent pas de moyens de subsistance solides. C'est une solution qui demeure donc provisoire.

C'est le cas de Ramón qui a commencé à mobiliser cet espace à la suite de la désintégration de son ancien groupe *Changüü Habana* en raison d'une histoire de vol dont ils ont été victime. Sans ressource, il n'a eu d'autres solutions pour se retourner que « de *ir pa' la calle* » (aller dans la rue). Depuis il s'est habitué à se rendre sur ce lieu en cas de situation

---

<sup>523</sup> Petites chips de peau de porc frite et de bananes plantains.

difficile. Il officie aujourd'hui avec son groupe légal dans les bars en monnaie nationale du Vedado (Le *Siete Mares* et le *Ola Habana*).

Le travail pour un groupe dans un bar en monnaie nationale est synonyme d'une faible présence de tourisme, donc peu de pourboires en devises. Le salaire reçu de la part de l'entreprise qui « gère » le lieu de l'activité et le groupe, reste faible et ne permet pas de vivre le mois entier (300 ou 400 pesos cubains, soit une quinzaine de dollar CUC). Il part donc près du front de mer pour tenter de *conseguir un dinerito* (trouver un peu d'argent).

*J'y ai joué pendant un an avant d'entrer avec les Vargas. Le Malecón rapportait pas mal. On jouait la nuit vers le Vedado jusqu'au Deauville. À chaque fois, on repartait avec 5, 6, 7, 8 dollars, parfois même avec 20...*

Ramón se réfère ici à l'année 2004, où il n'avait pas d'autres ressources et vivait avec sa compagne de l'époque à Centro Habana, à deux pas du front de mer. Son terrain de lutte était donc à proximité et sa présence y était quotidienne. Aujourd'hui ayant une activité régulière, il s'y rend moins fréquemment, seulement en cas de crise économique sérieuse. Se rendre sur le Malecón est en effet dans sa situation l'objet d'une plus grande réflexion car il ne vit plus dans l'hyper-centre mais à *Guanabo*, (*Habana del Este*) à une vingtaine de kilomètres du centre, chez sa nouvelle compagne. Ainsi, s'il veut « lutter », il doit s'engager à rester toute la nuit dans le centre car la *guagua* (bus) 400 « disparaît » vers 23h et il lui faudra attendre une des fantomatiques *confrontas*, les bus de nuit qui peuvent tout aussi bien se succéder que ne pas passer pour des raisons que tout le monde ignore, et dans ce cas le forcer à attendre les premiers bus de jour vers 6 h du matin. Il risque donc de se retrouver *embarcado* (embarqué, dans la mouise). Enfin, sa compagne n'est pas exactement d'accord, pour que son homme passe la nuit dehors et surtout sur le Malecón.

Pour la lutte, Ramón, armé de son *tres* doit prendre en compte plusieurs éléments. Tout d'abord, le climat est une donnée importante. Le temps à La Havane est très changeant, et les averses courtes hors périodes cycloniques sont très intenses et « vident le Malecón ». Aussi, dans la période d'hiver, de décembre à février, certaines soirées sont franchement fraîches et font baisser la fréquentation. Enfin, durant la période cyclonique qui s'étend de juillet à septembre, la mer est parfois démontée au point que les autorités sont parfois contraintes de fermer la circulation sur cette artère de la ville.

Un autre aspect à prendre en compte est celui de la *limpieza* et de la présence de la police. Bien sûr, toutes ces activités, jeux et ventes entraînent des réactions du côté des autorités. À la différence de la Vieille Havane où on a « récupéré » et légalisé les musiciens, la réponse quand les activités illicites débordent est ici plus répressive. On procède en effet de

manière sporadique à la *limpieza*, au nettoyage, en vidant cette zone de ces musiciens, vendeurs, *jinetero-a-s* en accentuant la présence policière et les contrôles. Le Malecón du Vedado redevient pour quelques jours ou semaines plus calme avant de reprendre progressivement son cours normal jusqu'à la prochaine *limpieza*. En dehors de ces conjonctures, la police procède parfois à des contrôles d'identité de certains Cubains et parfois des musiciens. Ramón doit s'adapter à ces situations et pressions policières et dans ce cas, s'arrêter de jouer jusqu'à la relève du ou des policiers qui sont venus le déranger puis reprend tranquillement son jeu.

*S'ils m'arrêtent et me disent que je ne peux pas jouer, ben j'arrête de jouer. S'ils m'amènent au poste, ils m'amènent au poste, de toute façon, ils devront me relâcher. Celui qui dit que je suis un délinquant, je lui réponds que je vole personne. Ils n'ont qu'à attraper ceux qui arrachent les chaînes des gens dans la rue ou ceux qui volent les instruments aux musiciens.*

Ramón, s'est déjà retrouvé au poste de police, « en la unidad », suite à ce genre d'intervention, avec une accusation de trouble à l'ordre public, et s'en est bien sorti avec son instrument et sans amende.

*Un jour, ils nous ont tous embarqués au poste de police de Zanja<sup>524</sup>. Je suis arrivé là-bas et j'ai dit que j'éclatais mon tres dans la tête de qui tentait de me le confisquer et que la seule chose qu'ils pouvaient faire c'est me coller une amende en citant des articles de loi que j'inventais. En cellule, on a tous commencé à jouer et chanter comme des barbares. Le chef de l'unité est sorti, a vu le bordel et comme il n'y avait aucune plainte sur le Malecón à cause de nous, du bruit, il nous a relâchés.*

Ramón ne craint pas les sanctions puisqu'il ne considère en rien cette pratique comme un délit, il se sent légitime et ne reconnaît pas la prohibition qui lui est imposée.

Si toutes les données sont réunies, il doit trouver des compagnons pour constituer un petit groupe. Il faut donc trouver dans l'idéal un guitariste et une percussion mineure ou majeure (maracas ou clave pour la mineure et bongo pour la majeure). Ainsi, Ramón, de temps à autres, mobilise un ou deux musiciens de sa connaissance (ou bien le guitariste et le bassiste des Vargas (Freilly et George), son propre groupe. Or parfois, les nécessités de chacun ne convergent pas, ses compagnons habituels bien ayant par exemple réussi à trouver une activité avec un autre groupe dans un bar ou une fête privée. Il doit donc se débrouiller pour se faire prêter une guitare et part seul.

La manière de se présenter et de démarcher durant la nuit est assez différente que lors de la journée. L'élément qui rompt fondamentalement avec la *lucha* du matin et qui connote cette

---

<sup>524</sup> Qui est le poste central de la ville.

pratique différemment est le fait que les musiciens ne prospectent pas. Ils parcourent le Malecón de long en large et ce sont plutôt les personnes assises sur le muret du front de mer qui les appellent et leur demandent de jouer un morceau.

La fréquentation majoritairement cubaine du Malecón amène en outre plusieurs conséquences. Tout d'abord, les rémunérations sont mineures en comparaison de la journée (autour de 10, 15 pesos cubains la chanson à se partager entre les musiciens). Ceci inscrit les musiciens dans une présence plus longue ; ils prendront le temps de jouer, ne seront pas dans un rapport pressé et pressant avec leur public potentiel.

Aussi, la présence de Cubains et le consensus autour de l'image positive du *luchador*, se battant pour survivre, légitiment la pratique des musiciens et créent un rapport de connivence et de compréhension. On prend soin des artistes, on leur offre en plus de leur salaire, un *trago de ron* et surtout une conversation et une considération qui n'existe que peu avec les étrangers. On reconnaît leur rôle dans l'ambiance du Malecón et les respecte pour cela. Les musiciens font partie du décor tout comme les vendeuses de *maní* et de rhum. Le rapport de domination et de soumission du matin est donc quasiment inexistant et laisse place à une complicité entre performeurs et publics. Je n'ai par exemple jamais vu de musiciens ne pas se faire payer après avoir joué, ce qui est courant pour les lutteurs du matin.

Les touristes se retrouvent quant à eux dans une position secondaire. Ils sont généralement « chaperonnés » par un groupe de Cubains et ne sont mobilisés par leurs « amis havanais » qu'au moment de payer les musiciens.

On peut noter que le niveau et la qualité des musiciens est plus élevée puisque nombre des *luchadores* sont professionnels et jouent régulièrement dans divers lieux de la ville. De plus, la concurrence très forte en ce lieu pousse les musiciens, malgré l'alcool, leur stationnement debout, le bruit, les bousculades à soigner leur jeu pour trouver des « clients ».

Aussi, ils ont tout intérêt à avoir un répertoire assez varié car ce sont les clients qui choisissent les morceaux. Il faut donc être capable de jouer les derniers tubes à la mode, nationaux et internationaux. Les musiques traditionnelles (qu'ils jouent souvent dans leur travail officiel), bien que connues par les Cubains, ne sont quasiment pas demandées.

*J'ai commencé à jouer Maná, et Marco Antonio Solís, Franco de Vita, tous ces gens<sup>525</sup>. Les gens me disaient « Mais comment tu connais autant de chansons de Maná, c'est incroyable ! » Tu vois, je regarde le texte, la musique et voilà, je le chante. J'ai pas besoin d'y passer trois jours. Á une*

---

<sup>525</sup> Maná est un groupe mexicain ; Solís est également mexicain ; De Vita est vénézuélien. Ils ont tous trois connu un franc succès à Cuba.

*heure, je décide que je dois jouer cette chanson, à trois heures je la joue, un petit arrangement et je peux la chanter. (Ramón)*

Ramón est comme beaucoup de Cubains un grand fan du groupe Maná, il joue donc souvent les titres de ces artistes, « *Mariposa traicionera* », « *Rayando el sol* ». On note dans son discours la nécessité d'être efficace pour jouer sur le Malecón. Il s'agit d'être capable d'harmoniser rapidement les musiques en vogue pour s'adapter le plus promptement. Il est vrai que l'étendue du répertoire de Ramón et certains autres *luchador* peut être très impressionnante. Ils peuvent jouer en quelques heures des chansons des Beatles, des Stones, des standards de la variété latino-américaine (Luis Miguel, Marc Anthony), de la *salsa* cubaine, Bob Marley, la vie en rose d'Edith Piaf, du *reggaetón*, du *tango*, du *mariachi* mexicain et des classiques du *bolero* et du *son* cubain. La possession du plus large répertoire est un motif d'émulation et un gage de talent.

Dans ces conditions, tout en luttant, Ramón a commencé à prendre du plaisir dans cette activité économique, considérant comme un amusement cette pratique dans laquelle il se sentait à l'aise.

*Je vais te dire, je commençais même à aimer ça, c'était comme un vice. Et puis, il y avait les nanas aussi. Presque toutes les nuits, on repartait avec une nana. L'argent coulait à flot, on ne rentrait jamais bredouille. Les gens, ils aiment ça, la descarga, les Cubains et les étrangers. Et puis je me gagne la bouffe du lendemain.*

Le Malecón met en scène l'entre-soi festif dont les musiciens ne sont plus seulement animateurs mais parties prenantes. Ils profitent à leur tour de *l'agapè* festive (alcool, femmes<sup>526</sup> ...).

Ceux qui viennent pour lutter cohabitent par ailleurs de manière harmonieuse avec ceux venus juste pour *descargar* qui attirent pourtant beaucoup de personnes autour d'eux. Les *luchadores* arrêtent souvent leur marche et partagent quelques chansons avec ces derniers (avec qui ils travaillent parfois le jour), en profitent pour boire un peu de rhum, grignoter quelques *chicharones* et pour reprendre par la suite leur « travail ».

Le Malecón est ainsi un lieu de cohabitations et de connexions, certes souvent inégales ou marquant symboliquement des rapports de domination, mais où se côtoient et se mêlent pacifiquement, les étrangers et les Cubains, l'économique et le gratuit, le tabou et l'admis, l'ordre et le désordre. Il met en scène le rapport de chacun à sa propre pratique et symbolise le

---

<sup>526</sup> Ce qui explique les réserves de la compagne de Ramón quant à ses activités de « travail » nocturne.

renoncement à l'idée de gratuité du jeu, de don de soi, de partage dévoué à l'art que le temps festif privilégie.

La musique est ici appréhendée comme un moyen de parvenir à exister plutôt qu'une fin. Beaucoup de ces musiciens ne s'en cachent d'ailleurs pas en exprimant très clairement que l'art ne peut se suffire à lui-même : « tout travail mérite salaire ». Il convient donc de parvenir à conférer à sa condition d'artiste le rapport le plus pragmatique possible, être capable de le légitimer et de l'explicitier. De ce fait, la dimension créative, la constitution d'une œuvre cohérente est accaparée par une forme d'utilitariste, voire d'opportunisme. L'exemple le plus probant de cette posture m'a été donné par un entretien réalisé en 2007 avec Ramón. Durant les deux heures de dialogue, il n'a mentionné qu'une fois les mots « d'art » ou « d'artiste » en me disant qu'il ne veut pas « jouer pour l'amour de l'art ».

Le Malecón ouvre en effet sur la question de l'identité des musiciens et de l'essence du travail artistique. Veut-on se soumettre aux exigences économiques ou rester dans le domaine de la fête, de la gratuité. Le discours de David qui est passé par la case Malecón dans ses années de galère illustre assez bien cette tension.

*J'ai fait ça une seule fois, à la Vieille Havane<sup>527</sup> et je n'ai pas aimé ça. Je n'ai rien gagné, je me suis assis avec ma guitare et je me suis dit « Pourquoi je dois faire ça ? ». Et puis sont apparus des gens qui venaient du Salvador, j'ai joué, ils m'ont donnés dix petits dollar... Sur le coup, j'étais content, mais en réalité, j'ai pas aimé ça. Cette vie là n'est pas facile. Tu sais, on ressent qu'on est en train de se gâcher (uno se echa a perder), je ne me suis plus senti musicien, je ne valais pas un centime. (David)*

Les *luchadores* ne disposent dans cet exercice d'aucune marge créative et de fait d'aucune jouissance esthétique dans leur jeu puisqu'ils sont dans un rapport de subordination total et direct. Le public devient leur propre manager en décidant quand ils doivent jouer ; leur propre directeur artistique en fixant leur répertoire ; leur patron et syndicat en fixant souvent leurs salaires et en les payant. Ce rapport existe chez les *soperos* qui travaillent dans les structures touristiques, relativisé cependant par une marge de manœuvre supérieure dans le choix des chansons. Les musiciens adaptent leur répertoire mais se permettent des écarts au répertoire traditionnel. De plus, ils instaurent souvent une distance avec le public étranger en inscrivant leur jeu dans une routine intangible, rituelle qui vient adoucir quelque peu cette subordination. Cette distance est par ailleurs renforcée par l'opposition entre un « nous

---

<sup>527</sup> C'est à la Vieille Havane complètement à l'opposé du Vedado qu'avait lieu à la fin des années 90 les rassemblements nocturnes le plus massifs et que se situait donc le terrain de lutte des musiciens.

musical », une communauté de musicien et un public profane (les *yumas*) qui n'y connaît rien. Enfin, ils peuvent baliser très clairement les frontières entre plaisir et temps de travail : « dans les hôtels, on bosse ».

Ceux qui ne luttent pas sur le front de mer respectent et comprennent les *luchadores*, mais considèrent parfois cela comme une dévalorisation de leur talent et d'eux-mêmes.

*Le problème, c'est qu'il n'y a pas de boulot. Et quand il n'y a pas de possibilités économiques, les gens commencent à travailler pour un salaire inférieur ou sur le Malecón avec une ou deux guitares, un bongo, sans rien quoi. Avant, le gouvernement ne pouvait pas laisser faire ça, mais ils se sont rendus compte qu'ils ne pouvaient rien y faire. Pour faire ça, il faut vraiment mettre de côté l'orgueil, parce que moi je pense qu'ils se prostituent. Mais la plupart le font comme les *jineteras* parce qu'ils n'ont pas de travail. Bien sûr, certains s'habituent à cette facilité comme les *jineteras*, ils se rendent compte que le Malecón rapporte et ne cherche plus un vrai travail. (César)*

César tient ici un discours assez radical assimilant les lutteurs à des prostituées et veut dire par là qu'en luttant sur le front de mer, les musiciens sont soumis aux désirs musicaux de leurs clients, vendant leur liberté. Ce musicien sait bien de quoi il parle puisqu'il a été amené lui aussi à jouer sur le Malecón, à « se prostituer ».

*La seule fois où j'ai fait ça, c'était avec Ariel [le chanteur de son groupe à l'époque] et en fait je l'ai fait pour lui. Période spéciale, dollar à 100 pesos, on sortait d'un petit concert, on avait les guitares avec nous dans les étuis et un gars s'est approché et nous a crié « eh, chantez nous quelque chose ». J'ai bien dit : « Ariel, je ne vais pas jouer sur le Malecón, mec... » Tu sais comment c'est, je vais sur le Malecón mais c'est pour le fun, pour jouer tranquille, avec des amis pour boire un peu de rhum ou de la bière, ça oui, mais pour de l'argent, je n'avais jamais fait. Ariel me dit de juste jouer et que lui allait chanter. Le type nous filait 20 pesos pour chaque chanson, on en a joué 15 ou 20, fais les comptes! On a gagné beaucoup en peu de temps, une heure ou deux, alors après on s'est acheté une bouteille de rhum, des bières, quelque chose à manger, on s'est fait plaisir quoi. (César)*

On observe ici que la frontière qui sépare jouer pour le plaisir et jouer pour gagner de l'argent est très fragile. Les musiciens sont à chaque instant des potentiels travailleurs de la musique et ils peuvent d'une seconde à l'autre se soumettre à la nécessité économique et de fait, subvertir la pureté de leur musique.

*Je passe souvent sur le Malecón avec ma guitare pour rentrer chez moi généralement parce que avec la lumière et tout ça, c'est plus sûr et il y a des gens qui me disent « viens voir, joue nous un truc! ». La réponse est fatalement non. (César)*

Je conclus cet examen des lieux théâtres d'activités festives dans lesquels sont inscrits les musiciens avec ce discours de César qui en illustre bien la notion centrale : la frontière.



L'identification de ces frontières est en effet trouble dans ces rassemblements *a priori* festifs. L'entre-soi amical et musical y est sans cesse parasité par les activités où interviennent intérêt et production. On y est rappelé à l'ordre par le quotidien parce que la musique à Cuba est toujours potentiellement et paradoxalement à la porte de l'économie et du gain. C'est au cœur des tensions qui ont émergées avec la période spéciale que se situent les musiciens et c'est bien la nature de leur pratique que la crise interroge.

Ils doivent sans cesse gérer et négocier les frontières entre affirmation de soi dans leur art, subordination de leurs pratiques au marché et aux nécessités économiques en fonction des ressources symboliques, éthiques et sociales dont ils disposent. Le mot de *lucha* explicite bien qu'il s'agit d'un combat, bien qu'il demeure tout aussi trouble. On peut lutter « pour » (*luchar por*) sa vie, la survie, son honneur, sa fierté et lutter « contre » (*luchar contra*) la misère, la pauvreté... La lutte mène à des interrogations et des remises en question sur la nature de l'artiste et son rôle au sein d'une société donnée.



## 6. Conclusion

La crise de la période spéciale a entraîné une profonde redéfinition de l'être révolutionnaire. La non définition du terme de cette crise par le pouvoir met en lumière la difficulté de ce dernier à redéfinir un projet propre. Les pratiques des musiciens ordinaires permettent d'appréhender les modalités de cette redéfinition. De nouveaux acteurs plus autonomes ont émergé, les modes de coopération ont changé et mettent en évidence une recomposition de l'idée de collectivité. En effet, ce n'est plus seulement autour du fait politique révolutionnaire que la population fait corps, ce dernier n'étant en effet plus omnipotent. Le pouvoir révolutionnaire, s'il pose des limites symboliques qui sont par ailleurs systématiquement transgressées, est à présent une des nombreuses pages du répertoire d'action des individus en situation. Cependant, la cohabitation de plusieurs « mondes » (de l'étranger, de l'héritage socialiste) qui véhiculent chacun paradoxes et tensions, entraîne des manières de faire hybrides qui supposent un incessant travail quotidien de jeu de rôle, où se côtoient soumission stratégique et identification sincère au projet socialiste, questionnant de fait la caractérisation de l'identité cubaine, la « cubanité ».

Aussi, bien que la catégorie des musiciens ordinaires offre des opportunités de compréhension particulières car elle se situe au centre des tensions qui ont surgi à la suite de la période spéciale, elle garde dans un premier temps des éléments en commun avec les autres secteurs d'activité de la société cubaine et plus largement de la population puisque ce n'est pas seulement le travail artistique qui est en jeu mais les conditions de l'établissement du CapiSol.

### 6.1. Ce que nous dit le travail musical en CapiSol

#### 6.1.1. Modes de coopération

Dans le cas du marché du travail de la musique, le contexte cubain rend certains problèmes plus aigus.

*Les industries culturelles fournissent un terrain d'observation et d'analyse sans équivalent pour qualifier la question centrale de l'autonomie de l'acte créateur. L'argument habituellement développé est celui de la dissociation entre un contrôle souple de la création et un contrôle étroit de la distribution et des opérations de marketing et de vente. Sans autonomie suffisante (ou contrôle suffisamment souple), le carburant de la créativité se volatilise ;*

*sans contrôle par l'aval, dans la distribution et les stratégies de promotion sélective des œuvres et des artistes dont le potentiel commercial attendu est le plus élevé, pas de gestion efficace de la surproduction artistique (Menger, 2009 : 326)*

Les industries culturelles administrées par les pouvoirs publics et l'État ont été mises à mal. Les créateurs ne vivent plus qu'avec une « probable » censure subjectivée en fonction de leur appréciation personnelle de la coercition. Il est cependant sûr que la répression des œuvres jugées non conformes aux « paramètres » n'est plus systématique.

La perte de soutien étatique a eu tout d'abord pour conséquence une considérable reconstitution des modes de coopération dans le monde de la musique. Il existait en effet auparavant un contrôle de la « main-d'œuvre musicale » en amont avec les écoles de musique, les conservatoires et centres de mise à niveau (*superación*) pour les professionnels, mais aussi en aval, l'État opérant un tri entre les musiciens autorisés à avoir accès à une carrière professionnelle et les autres. De plus, les entreprises d'État étaient elles-mêmes chargées de trouver du travail à leurs artistes. C'est ainsi que l'on pouvait employer l'expression de « chaîne de coopération verticale »: le marché de la musique étant en effet régulé de haut en bas.

La période spéciale marque le déclin de cette verticalité pour se diriger vers une chaîne de coopération plus horizontale, proches des descriptions d'Howard Becker qui se basent pourtant sur le travail artistique dans un contexte « capitaliste ». Les institutions de la culture sont devenues de simples maillons dont il est même possible de s'émanciper. La promotion, la gestion du travail et le démarchage sont pris en charge par les musiciens qui deviennent des entrepreneurs de leurs propres carrières.

Cependant, le modèle de coopération de Becker (2006) met en avant une profonde division des tâches, une constellation d'acteurs cohabitant pour mener à son terme l'œuvre et la présenter au public. A contrario, le contexte cubain met en scène une division qui demeure encore relativement faible. Les musiciens doivent assumer une multitude de fonctions et de rôles. Ils sont les compositeurs, auteurs ou interprètes mais aussi leurs propres luthiers, agents, représentants, producteurs, commerciaux, responsables du maintien de leurs réseaux sociaux. L'objectif central est ainsi; pour eux, de parvenir à terme à déléguer tous les aspects qui ne tiennent pas directement du « jeu musical » pour ne se consacrer qu'au noyau créatif, à la pratique pure.

Par ailleurs, on peut se poser la question d'une relative autonomie du travail musical qui dépend davantage de la mobilisation de réseaux de connaissances que d'appuis institutionnels purement étatique. Si les différents acteurs qui composent cette chaîne de coopération ne

peuvent être complètement en marge de l'autorité de l'État, ils s'en émancipent et en réinventent les règles. Pour « avoir les meilleures places », on a fréquemment recours à la corruption ou au délit d'initié (qu'est l'*amiguismo*) qui détournent et subvertissent la fonction traditionnelle des institutions de la culture.

Aussi, la régulation en aval est déléguée aux nouvelles figures qui ont émergées et qui ne répondent pas aux nécessités régulatrices assumées auparavant par l'État, mais à des intérêts plus individuels. Ils participent ainsi à la surpopulation et conduisent à l'établissement de ce « monstre du Dr Frankenstein » dont parlait Mateo.

Ce rapport plus dégagé des prérogatives de l'État a pour conséquence une mise à distance du politique dans la définition du rôle et de la mission des musiciens. *De facto*, la figure du soldat de la culture a disparu pour laisser place à un travailleur plus autonome tant dans sa dimension créative que dans sa manière de donner à voir son talent. Ce sont leurs compétences créatives que ces travailleurs mettent en scène en vendant ce qu'il leur appartient intrinsèquement : leur talent. Ceci est d'autant plus vrai que l'autodidaxie chez les musiciens ordinaires, je l'ai vu dans les parcours de reconversion, confirme cet éloignement d'un pouvoir façonnant les artistes à son image. On peut ainsi dire que le contexte socio-historique a participé à une réappropriation par cette population de ses compétences et qualités.

### 6.1.2. Concurrences et collectivités

Ainsi, au travers de ces nouvelles manières de « faire le métier », on observe une certaine distance et une libération de la tutelle du pouvoir où la présence des étrangers prend une importance fondamentale. Dans une certaine mesure, on peut affirmer que le tourisme met en concurrence les musiciens et l'État quant à l'appropriation de ces ressources « disponibles ».

*T'as acheté une bouteille de rhum à l'État, tu peux bien acheter mon disque!*

Comme le note Isael ici, il est en effet bien question de s'accaparer les ressources limitées de l'industrie touristique, d'un côté nécessaires à l'État puisqu'elles constituent la première source d'entrée de devises, et de l'autre indispensables aux musiciens puisque les touristes constituent le seul public disposé à « investir » dans leur musique.

Ce discours d'Isael, partagé par une grande partie de la communauté musicale, donne même à voir une résistance de ces individus qui ne veulent pas se résoudre à n'être que des

agents dans la récupération de devises, et désirent prendre leur part des bénéfices provenant de la manne touristique.

Il convient de noter que ce fonctionnement n'est pas inhérent aux catégories artistiques. Les enjeux sont en effet les mêmes dans les autres secteurs. L'État exploite une ressource et, pour ce faire, a besoin des travailleurs. Ces derniers détournent les ressources pour vivre mieux, exploitent donc les biens publics et collectifs qui en réalité ne le sont pas. Un musicien joue pour la soupe avec un touriste qui ne parle pas espagnol, un ouvrier du bâtiment subtilise un sac de ciment, un rouleur de cigares en « sort » quelques-uns pour les revendre aux visiteurs, un juriste joue de sa position au sein de l'appareil administratif pour accélérer une démarche administrative pour « faire le mois », etc.<sup>528</sup>. C'est ce que l'on appelle la *lucha* (la lutte).

Le mot témoigne d'un conflit de définitions pour son appropriation symbolique. La *lucha* est un mot couramment employé que ce soit par les voies officielles ou dans la vie de tous les jours. Elle se réfère à la résistance et à la volonté de se défendre d'une entité jugée dangereuse. Le recours des médias à la *lucha* pour qualifier le combat contre l'envahisseur « capitaliste et impérialiste » est un argument historique et récurrent. On entendait auparavant la lutte dans le sens d'un combat collectif en défense du modèle révolutionnaire dans le pays, en Amérique latine et dans le monde, le parcours de Mateo étant à cet égard assez explicite. On lutte pour la préservation et l'expansion du modèle révolutionnaire cubain. Mais la *lucha* est surtout devenue de nos jours une qualification endogène pour nommer l'ensemble des pratiques pour la plupart illicites, qui visent à s'aménager des sphères de bien-être et aussi pour leur conférer une légitimité. Cette ambivalence et polysémie de la *lucha* met en scène la problématique de la construction d'une unité nationale en temps de crise économique.

Il est en effet tentant de mettre en opposition deux idées de collectivité cubaine : l'une politique et idéologique, et l'autre, basée sur une interdépendance des intérêts, dotée de ses propres normes et de sa propre cohérence articulées autour de la survie et dans laquelle le politique est progressivement exclu ou mobilisé par défaut, instrumentalisé. L'État demeure présent, mais vidé de tout sens politique pour se réduire à son aspect le plus matériel. On raisonne ici en termes de disponibilités de biens et de ressources qu'il s'agit de détourner ou de subvertir. Le « sens de la lutte »<sup>529</sup> s'est distendu et se réfère progressivement à des

---

<sup>528</sup> Vincent Bloch (2006), fournit une description minutieuse de la lutte d'un *mecaniquero*, individu n'ayant pas d'office particulier, mais profitant de sa forte connaissance des rouages du système cubain et de sa roublardise pour se livrer à une multitude d'activités illicites où la subversion des biens d'État est aussi centrale.

<sup>529</sup> Je me réfère ici à Vincent Bloch et son article du même nom (2006) qui analyse en détails les composantes de la lutte « comme entorses à la légalité socialiste ». Il ne conclue cependant pas explicitement sur une lutte

postures plus individualisées voire individualistes. On lutte pour survivre, pour obtenir quelques gains symboliques et matériels qui permettent de se maintenir et de maintenir les siens. La « communauté des intérêts » articulée par la *lucha* met ainsi en évidence des formes de contestation et de résistance dans la mesure où elle semble animée par une profonde mise à distance du pouvoir. Or, dans un contexte au sein duquel tout peut devenir évènement politique, mettre à l'écart toute appartenance et intérêt pour la chose publique est un acte fort qui remet en cause l'identification aux valeurs que le pouvoir est censé incarner. L'usage populaire de cette notion vient ainsi parasiter le message collectif révolutionnaire. La souveraineté du pays se mue en revendication d'un individu souverain émancipé du pouvoir pour vivre.

J'ajoute que si les musiciens ont donné à voir de manière très explicite ces nouvelles manières de « faire ensemble », de coopérer jusqu'à former une collectivité animée par un ensemble de règles en marge du modèle hégémonique, ils les ont même anticipées. Avant 1989, dans un contexte fermé et régulé, ils donnaient déjà des signes avant-coureurs de pratiques plus autonomes aujourd'hui devenues courantes. Ce « principe de fermentation du capitalisme » défini par Menger était palpable dans le *sobrecumplimiento* qui autorisait les professionnels de la musique à chercher par eux-mêmes du travail en plus du nombre d'heures et d'activités imposées et recherchées par leur entreprise. Ce dernier introduisait subrepticement une mise en concurrence et une pratique plus innovante ou moins conformiste puisqu'elle n'était pas encadrée par le pouvoir culturel.

### 6.1.3. Répression, autocensure et chivateo

Dans la même optique, l'expérience des musiciens apporte de nombreux éléments de compréhension concernant la répression, les limites de la liberté d'expression à Cuba et son évolution. Cette expérience complexifie de fait cette thématique et remet en question l'absolu de la dictature castriste, fond de commerce de la presse internationale.

La *Casa de la trova*<sup>530</sup>, si elle nous a permis d'appréhender la manière dont la population manœuvre et dispose d'une certaine autonomie, a aussi montré le poids symbolique du

---

symbolique pour l'appropriation de ce terme témoignant de la fragmentation de la société cubaine. Il met en effet en avant la déliquescence des valeurs morales socialistes, plutôt que leur articulation avec des valeurs émergentes.

<sup>530</sup> Ce lieu de concert communautaire de *Centro Habana*, où David et Isael se produisaient et vendaient leurs disques, fermé à la suite d'une lettre anonyme de dénonciation.

*chivateo* (dénonciation, délation)<sup>531</sup>. Beaucoup de pratiques illicites pourtant généralisées maintiennent ainsi sous une épée de Damoclès leurs auteurs. Á n'importe quel moment, un *chivatón* (un délateur, une balance) peut venir casser ce fragile « consensus par le bas » qui maintenait jusqu'alors l'illicite sous une forme de légitimité. C'est pour cela, compte tenu de l'étendue de l'illégal dans le quotidien de la population, que le *chivatón* est une figure tout à fait dévalorisée.

Les conflits dans la plupart des cas se trouvent en marge des intérêts politiques, et résultent plutôt de tensions économiques, de dettes non réglées, de contre-services non rendus, de jalousies ou d'envies. Le *chivateo* s'explique ainsi davantage par des règlements de compte que par une volonté aveugle de faire respecter la loi révolutionnaire. Il met en scène la transgression aux normes révolutionnaires, simule l'indignation politique pour des raisons qui en réalité s'en écartent. On fait donc de nouveau appel à l'autorité et à son arbitrage en utilisant la conformité politique à des fins individuelles. Et ce n'est pas tant le stigmate d'avoir été catégorisé comme transgresseur qui est douloureux mais plutôt le point d'arrêt de l'activité incriminée, la fin d'un revenu. Personne n'a par exemple été condamné légalement suite à l'affaire de la *Casa de la trova*, mais tout le monde a été sanctionné par le tarissement d'une source économique.

Puisque les *chivateos* sont anonymes et que, malgré tout, l'écrasante majorité de la population participe à un certain nombre d'activités illégales, ils installent un cadre fantasmatique et mystérieux, une balise qui formate un autocontrôle. C'est dans une certaine mesure ce *chivateo* qui vient pacifier la société cubaine puisqu'il met chacun dans une posture de négociation qui régule et contrôle la *lucha* en sachant que le conflit ouvert expose les individus au recours à l'autorité officielle. C'est dans cette mesure que peut s'entendre l'opération menée par les franges radicales de Miami, « *no coopero* » (je ne coopère pas) incitant, par internet, les individus à ne plus coopérer avec les autorités, à ne plus dénoncer leurs compatriotes. Ne plus y avoir recours marquerait la fin de cette régulation et ce qui impliquerait une forme d'instabilité parfaitement nuisible à la mise en ordre sociopolitique.

La délation est envisagée comme une potentialité, une possibilité. De fait, il inscrit les pratiques et attitudes de chacun dans l'incertitude dans la mesure où, si les règles implicites sont à peu près connues, elles ne s'appliquent que de manière contingente. « Mes pratiques, mon attitude, mes paroles vont-elles m'exposer à des réactions nuisibles à ma stratégie de carrière ? » L'expression chez les artistes a été soumise à une censure intense durant le

---

<sup>531</sup> Le mot *chivateo* se situe dans un registre plus familier, le mot « cafardage » me semble en être la traduction la plus proche.



Quinquenio gris (1970-1975) qui a laissé derrière lui des traces persistantes. Ce que Vincent Bloch appelle « la concurrence à la conformité » à savoir une simulation stratégique de ferveur révolutionnaire pour s'accorder des crédits matériels et symboliques, a des conséquences sur l'attitude des musiciens, les censeurs restant potentiellement présents. L'étiquetage de leurs propos ou de leurs écrits comme contraires aux valeurs de la révolution par un « fonctionnaire », s'il n'entraîne plus de sanction ni de marginalisation immédiates et encore moins légales, pourrait cependant nuire à leurs stratégies plurielles de mise en carrière. C'est ainsi que les musiciens, compte tenu de la versatilité des normes dominantes selon les contextes, sont leurs propres censeurs, leurs propres entrepreneurs de morale pour parer à cette éventualité. Ils calculent à vue quelles doivent être les limites à adopter et ajustent leur comportement en fonction de ce calcul mais aussi des moyens dont ils disposent pour y réagir. Cette rationalisation montre surtout ici que la répression et la censure sont individualisées. Elles s'exercent alors même que le pouvoir n'a plus les moyens matériels de la mettre en œuvre et moins encore de la légitimer.

#### 6.1.4. L'incertitude du CapiSol

Je vais commencer par illustrer cette incertitude par une anecdote qui m'a été relatée lors de mon séjour, celle de « l'ami marinero ».

Le métier de marin à Cuba est considéré comme une activité assez privilégiée car elle permet de voyager ce qui est déjà assez singulier pour être signalé, mais aussi car les bénéfices à en tirer sont très importants. En effet, les marins achètent des marchandises à l'étranger, qu'ils revendent ensuite à Cuba (tirant de là un bénéfice). C'est leur *lucha* à eux, le bénéfice plus ou moins légal qu'ils tirent de leur activité officielle pour vivre réellement de leur métier, élargissant quelque peu les cadres de leur tâche à l'import/export.

Dans le courant des années 70, l'un d'entre eux que je nomme ici Alberto désirait apprendre l'anglais car il lui semblait que cela pourrait lui être utile lors de ses déplacements. Il fait donc une demande pour suivre une formation dans le cadre de son entreprise. Celle-ci lui a été catégoriquement refusée car l'anglais était alors le symbole d'une infiltration idéologique, le ver dans la pomme qu'il convenait d'éradiquer au même titre que les Beatles, Jimi Hendrix, etc. Cette formation était réservée à ceux faisant carrière dans la diplomatie ou engagés dans le « vrai » négoce international. Déçu, il continue son activité. À la fin des années 90, une restructuration a lieu dans son entreprise. Dans le but de rationaliser les entreprises d'État, une partie du personnel sera remobilisée dans d'autres secteurs d'activité

plus demandeurs. Les « bénéfiques collatéraux » étant importants, personne ne veut perdre ce travail. Alberto, se rend alors compte que seront favorisées les personnes qui maîtrisent la langue anglaise, ce qui n'est pas son cas puisqu'il n'a pas pu suivre la formation demandée. Il est donc licencié et mobilisé dans une autre entreprise. Il a présenté un recours arguant l'absurdité de cette situation. Ce recours est à ce jour sans réponse...<sup>532</sup>

### **L'apparition de l'incertitude**

Les changements économiques ont conduit le gouvernement cubain à changer de cap de manière parfois précipitée. La population est ainsi tenue de s'adapter rapidement, fréquemment et de manière adéquate aux circonstances économiques et sociales, l'inscrivant dans une incertitude incessante qui va bien au-delà de l'angoisse cependant bien réelle générée par la situation d'urgence et de survie. L'incertitude inscrit les individus dans une situation transitoire paradoxalement perpétuelle.

Chez les musiciens, cette incertitude est double. En effet, ne pas connaître le devenir de son œuvre est inhérent à la condition d'artistes. Pierre Michel Menger indique à ce propos :

*L'incertitude intrinsèque est une condition nécessaire et redoutée, par elle, le travail peut être inventif, expressif, non routinier mais par elle aussi, il constitue un défi toujours éprouvant et toujours accommodé, puisque le travail est tâtonnant, orienté vers un achèvement, mais sans terme clairement et confortablement assignable. (Menger, 2009 : 285)*

Puisque l'art avait une fonctionnalité politique et que son message était modelé et instrumentalisé par le pouvoir révolutionnaire, cette incertitude « nécessaire » au déploiement de l'inventivité et l'expressivité était obsolète.

Comme je l'ai démontré en retraçant un historique des institutions culturelles et avec les parcours de Mateo et César, le facteur risque était quasi inexistant puisque complètement assumé par l'État et se résumait pour ainsi dire aux limites politiques à ne pas transgresser, des limites relativisées cependant par la cohérence entre le message révolutionnaire et la réalité.

---

<sup>532</sup> Tout comme l'histoire de la vache *Ubre Blanca* qui produisait plus de 100 litres de lait dans les années 80 et de nombreux autres petits récits qui ponctuent et témoignent du quotidien à Cuba, je ne suis pas en mesure de prouver que cette dernière est absolument véridique, je n'ai pu le vérifier par moi-même. Ce qui compte ici n'est pas tellement sa vérité ou sa justesse mais plutôt le fait qu'elle existe, qu'elle m'a été communiquée et donc qu'elle circule. Elle fait partie, et cela me semble suffisant pour en parler, du discours quotidien, et son énonciation traduit de la part du conteur une croyance, elle met à jour des représentations qui elles, sont bien réelles.

Aussi, les parcours de conversion et l'entrée dans le monde de la musique d'individus qui en étaient auparavant en partie ou complètement écartés témoignent d'une profonde mise en cause de la cohérence entre formation et professionnalisation impliquant une redéfinition des termes de la mobilité professionnelle et sociale que l'État n'est plus en mesure de garantir. La fin de ce soutien et la dérégulation du travail musical leur ouvre une marge de manœuvre. Cependant, ils doivent l'employer pour se réinventer une nouvelle professionnalité et une légitimité dans laquelle la concurrence, l'exposition à la précarité et donc l'incertitude sont omniprésentes.

La musique n'est pas le seul milieu touché par les reconversions et la désarticulation des trajectoires professionnelles décrites. Le secteur touristique et la petite initiative privée ne nécessitant pas une main-d'œuvre qualifiée ont mobilisé des individus nombreux. Attirés par la devise ou des métiers plus profitables, ils ont abandonné leur ancien métier provoquant une forte désarticulation des parcours de formation et de la vie professionnelle. Les expériences passées sont d'un coup devenues obsolètes. La petite main-d'œuvre impliquée dans les structures touristiques est particulièrement concernée. Il est toujours étonnant de découvrir le parcours universitaire des serveurs dans les restaurants en devises, des agents d'entretien dans les hôtels, des guides touristiques, des chauffeurs de taxi qui souvent possèdent un diplôme supérieur sans aucun rapport avec leur métier actuel. L'État pourvoyeur de destins et de certitudes se meurt emportant avec lui le paternalisme et l'assistance garantis à chaque citoyen.

L'incertitude dans le cas cubain témoigne d'une ouverture du « champ des possibles » et du décloisonnement de l'expérience sociale. L'insécurité entraîne des risques qui témoignent que tout n'est plus sous contrôle ou soumis aux normes morales du modèle révolutionnaire.

Ce processus de recomposition ne va pas sans rappeler la figure de l'étranger (Simmel, 1908) qui dans un même temps sort la collectivité de son enfermement tout en étant porteur d'incertitude. Il incarne la « nouveauté » qui fait irruption dans la société cubaine, qui l'ouvre au monde tout en cassant sa stabilité. Mais c'est aussi l'étrangeté à soi-même qui fait surface quand l'ensemble de l'expérience passée est remise en cause ainsi que les références intériorisées. En d'autre terme, *l'hystérésis* (Bourdieu, 2002) de l'habitus révolutionnaire et le nouveau rythme post-période spéciale s'entrechoquent entraînant un questionnement douloureux sur sa propre identité, sur son utilité dans une société dont on ne reconnaît que des

repères troubles. Il n'est pas étonnant que le discours des acteurs mette en avant de manière latente un sentiment d'abandon teinté d'une forte ambivalence.<sup>533</sup>

### **Discours ambivalents**

Je l'ai dit à plusieurs reprises : du passé n'a pas été fait table rase. Le discours et contrôle normatif révolutionnaire et leur projection idéale sont encore vifs et cohabitent non sans tensions avec la valorisation de l'individuel.<sup>534</sup>

A cet égard, un discours ambivalent se fait entendre, notamment chez les musiciens et les créateurs. D'un côté, on revendique un droit à l'indépendance et à la liberté de création ou d'interprétation. Le relâchement des contrôles est perçu comme une avancée dans la vie d'artiste et il convient de continuer à donner de la souplesse à l'encadrement des musiciens et plus généralement de la population.

*Il me semble que le musicien ne devrait pas avoir d'entreprise. Un endroit qui s'occupe des papiers, des impôts. À la limite, oui. (César)*

*Tout est centralisé et parfois ce n'est pas bon. Il faut être plus conséquent, avoir moins de lois et donner plus d'opportunité aux gens. Si tu sais faire des chaussures, pourquoi on ne te permet pas d'en vendre et on ne t'ouvre pas une boutique pour que tu fasses ton commerce<sup>535</sup> ? (Isael)*

Il s'agit d'être moins rigide, supprimer des lois jugées contraignantes tout en continuant à soutenir la population. L'exemple du fabricant de chaussures est assez parlant, il faut le laisser mener son négoce tout en lui ouvrant une boutique.

D'une autre côté, alors qu'on est parfaitement lucide sur ce que cela peut coûter en termes de liberté, on demande plus d'encadrement, plus d'accompagnement de la pratique musicale. Le plus âgé des musiciens interrogés, Mateo, considère ainsi que le « chaos » expérimenté par le marché de la musique tient au manque de contrôle des entreprises d'État. Isael quant à lui déplore très ironiquement l'inconsistance de son entreprise et demande à son

---

<sup>533</sup> Sentiment qui ne mène cependant pas à des situations de violences générées par le risque et l'absence de solution pour y pallier (Voir dans le cas du Brésil : Peralva, 1998b). A Cuba, cela a été abordé tout au long de cette thèse, les individus parviennent à manœuvrer et à pallier à aux risques et à l'incertitude au travers de la *lucha* par les nombreuses stratégies qu'elle met en jeu. Ce n'est pas tant l'absence de repères qui pose problème à Cuba, mais leur caractère disséminé et contradictoire nécessitant une constante mise en ordre de la part des acteurs.

<sup>534</sup> Une tendance qui se renforce comme en témoignent les annonces consécutives au congrès du PC en avril 2011 qui accorde une place grandissante au secteur privé et à la petite initiative individuelle.

<sup>535</sup> Les préoccupations de cette nature débordent de l'activité purement artistique. Il était question lors de cet entretien du manque de travail pour les musiciens et Isael choisit seul d'illustrer son propos par le commerce de chaussures.

tour plus d'encadrement et de contrôle, alors même que quelques minutes auparavant, il le contestait.

*L'entreprise fait ta promotion mais avec un astérisque. Elle te paye un salaire plus ou moins symbolique pour que tu puisses survivre...*

Il ajoute dans une conversation informelle :

*Mon entreprise est juste un intermédiaire entre moi et ceux qui m'engagent. Elle devrait faire tout ça, me montrer plus, me représenter mais ça ne marche pas comme ça, il faut connaître machin ou truc...*

Ainsi, on se félicite et à la fois on déplore les changements dans la pratique musicale, en opérant un va-et-vient incessant entre besoin d'accompagnement et besoin d'autonomie et de liberté. Le tout est de savoir à quel juste équilibre aspirent les musiciens et les acteurs de la culture. Les musiciens ont perdu les avantages du fonctionnariat mais gagné la possibilité de fixer leur salaire avec les entités qui les mettent en contrat, ils ont perdu la sécurité de salaire et de travail garantis et gagné la possibilité de chercher et dans une certaine mesure de choisir leur lieu de travail au prix d'une concurrence acharnée. Ils ont gagné en liberté de mouvement lors des déplacements à l'étranger mais ceux-ci se font plus rares donc plus difficile à obtenir...

Il s'agit en effet de ne pas renoncer à un idéal de vie de musicien ni à un encadrement juste et bénéfique pour les artistes, imaginer en définitive qu'il est possible de rebondir sur les changements pour profiter des vertus que peut offrir chaque modèle d'organisation et de gestion du travail musical. Cependant, la lucidité et la constatation des faits prennent le dessus et les discours se font plus offensifs.

*Tous les systèmes ont de bonnes choses et de mauvaises choses. Mais ici, ils n'ont pas su profiter du bon du capitalisme et du bon du socialisme. Ici tout est à l'envers, le plus mauvais du capitalisme et le plus mauvais du socialisme. (Mateo)*

J'ai mentionné et cité de nombreux discours de musiciens qui critiquent très fortement l'inconsistance des entreprises de promotion et la politique de l'État en matière de culture. Loin d'être tendres, les musiciens semblent refuser d'assumer la responsabilité de ce que l'on peut considérer comme un échec d'un mode d'organisation et entendent se dégager de cette responsabilité. L'État serait ainsi coupable de n'avoir pas préparé sa population aux changements, à la modernité, que représente le capitalisme.

*On s'est trop habitué à la gratuité, on a vécu dans une bulle et maintenant le retour sur terre est difficile. (César)*

Par le biais des institutions d'État et la dénonciation de leurs errements, il est question ne pas déduire la lenteur de la progression de sa carrière de ses propres qualités ou de son talent. Puisque son discours met en avant la protection, la justice et l'égalité, c'est au pouvoir d'en assumer les responsabilités.

En effet, brandir le drapeau du succès et du maintien des acquis de la Révolution, exalter ses valeurs les plus nobles est une stratégie risquée car les attentes deviennent fortes, et les inégalités et injustices ressenties au quotidien en sont d'autant plus frustrantes et contestables.

*Mais ici il y a eu une Révolution. Il est donc normal que l'on attende autre chose de nos dirigeants que dans les pays où ce n'est pas le cas. Nous sommes en droit d'en demander plus.*<sup>536</sup>

L'ironie est que les inégalités et l'injustice proviennent de réformes et changements censés assurer la souveraineté du pays, son indépendance et surtout l'égalité de tous. De là, une posture plus que pragmatique en devient cynique.

L'ambivalence des discours et un rapport dual à l'État apparaissent comme autant de marqueurs d'une transition qui n'en finit plus. Il n'est encore question ni d'entrer de plein pied dans un capitalisme sauvage, ni de retourner aux rigueurs et incohérences reconnues du passé. Le CapiSol a ainsi quelque chose de commode pour les dirigeants politiques qui s'aménagent du temps pour ne pas confondre réaction et improvisation. Mais surtout, la population « apprivoise » progressivement le mode opératoire libéral tout en gardant des balises familières et rassurantes du socialisme cubain, malgré leur caractère parfois arbitraire, leur désuétude et les dysfonctionnements qu'elles impliquent.

Cette ambivalence entre besoin de protection et nécessité d'émancipation possède un caractère cathartique et fonctionnel. Elle a accouché d'une opinion : les musiciens n'entendent pas assumer les errements de la politique révolutionnaire.

Un tel contexte donne à voir par ailleurs un ensemble de comportements stratégiques pour pallier à l'incertitude. Ces derniers se situent dans le champ de l'allusif, du non-dit et témoignent de la façon par laquelle les individus, aussi coercitive et instable que puisse être leur réalité, savent naviguer et jouer des ambivalences, faire le tri et se mouvoir dans un monde sous tensions.

---

<sup>536</sup> Propos recueilli par Eric Toussaint (2001 : 20).

## 6.2. Avancer à pas de caméléon

Parce que la situation est incertaine, il faut savoir saisir tous types d'opportunités. L'objectif est non seulement un enrichissement matériel viable (vivre de sa musique), mais aussi de s'intégrer et rayonner grâce à de nouvelles activités, de nouveaux réseaux de relations, et fin ultime, de sortir du pays pour montrer son talent au monde, élément le plus fort en termes symboliques et matériels.

Pour parvenir à ces objectifs, nos musiciens anonymes doivent cependant manœuvrer à vue avec prudence pour profiter de la dualité des discours et de l'économie tout en se ménageant les moyens de continuer à le faire. Ils ont donc appris à se mouvoir et à s'adapter à une pluralité de cadres souvent en opposition. C'est à cet égard qu'on peut dire qu'ils avancent à pas de caméléon dans des espaces aux apparences contradictoires.

### 6.2.1. Un répertoire identitaire et spatial large

Le caméléon est un petit animal fascinant. Derrière son aspect inoffensif se cache un redoutable prédateur doté d'étonnants outils de défense et surtout dans le cas qui m'intéresse d'adaptation. Il dispose d'une mobilité indépendante de chaque œil, ceux-ci pouvant toutefois converger, ce qui leur confère une amplitude d'observation très vaste, une vigilance de tous les instants face aux autres prédateurs. Sa queue qui peut s'enrouler sur elle-même et ses doigts opposables lui permettent de meilleures prises dans son principal terrain de chasse, les arbres. Il y déploie sa langue protractile quand les insectes qui lui servent de proies sont identifiés. Mais ce qui en fait un animal tout à fait atypique est sa capacité à modifier sa couleur par un stimulus hormonal activant ou désactivant des chromatophores. Ce changement de couleur est une réponse à un stimulus extérieur tout autant qu'un moyen de communication. Il manifeste en quelque sorte ses affects (sentiment d'agression, de stress, d'émotion nuptiale), s'adapte à son environnement, se protège ou effraie ses prédateurs par ce subterfuge. Cette métaphore intègre malgré ses limites la prise en compte de la conscience et l'intentionnalité des actes humains qui n'atténueront pas, je l'espère, sa portée de compréhension.

Les pratiques « caméléonnes » permettent d'interroger les tensions mises à jour jusqu'à présent et à terme de comprendre les jeux intimes qui participent aux rapports de pouvoir « par le bas ».

Dans chacune de ces sphères sous tension (altérité, espace et les identifications politiques qui en résultent), on a pu observer une habile instrumentalisation non pas pour contester ou

révéler un quelconque pouvoir ou autorité, mais surtout pour tirer un bénéfice concret et conférer un sens à une situation donnée. La cohabitation et la superposition d'anciens et de nouveaux référents induisent des répertoires d'action riches qui sont mobilisés dans un ensemble de stratégies clandestines. On peut qualifier ces répertoires comme des modes populaires d'action politique (Bayart, 1990) puisque les acteurs, malgré leur position subordonnée jouent de l'ambivalence et de la pluralité des cadres normatifs, exploitent leurs failles et leurs errements.

Ainsi, nos musiciens usent de cet « art populaire de faire avec » (Certeau, 1980), s'appuyant sur un assemblage d'éléments parfois contradictoires qui va à terme porter sa propre cohérence, sa propre logique, ici en termes de carrière.

Cette métaphore du caméléon que j'emprunte à Jean-François Bayart (1992) donne tout d'abord à voir une pratique à la carte. Il existe en effet un éventail de jeux, de manières de faire le musicien. On se produit dans certains milieux et espaces normés en fonction de besoins personnels plus que par dévotion à la pratique musicale ou à l'idéologie révolutionnaire. Ils y sont soumis car les ressources dont ils disposent sont malgré tout limitées, mais leur marge de manœuvre et leur lecture de la situation démontre une émancipation relative de ces cadres.

En parallèle, les pratiques musicales de nos professionnels ont tout au long de cette étude été abordées en se basant en premier lieu, presque par défaut, sur leurs inscriptions spatiales. Les référents en jeu dans les espaces contradictoires qui parsèment la ville ne sont ni complètement intégrés, ni au contraire mis à l'écart mais l'objet d'une réflexivité et d'un bricolage de la part des acteurs. Ils sont relus et instrumentalisés, ils utilisent ce qui peut être considéré comme une contrainte simplement comme une page parmi les pages de leur répertoire d'action.

Dans le contexte cubain, marqué par de fortes disparités et des discontinuités urbaines manier ces différents répertoires, c'est aussi recréer les frontières symboliques de la ville.

*La cité est livrée à des mouvements contradictoires qui se compensent et se combinent hors du pouvoir panoptique [...] Le marcheur transforme en autre chose chaque signifiant spatial. Et si d'un côté, il ne rend effectives que quelques-unes des possibilités fixées par l'ordre bâti [...], de l'autre, il accroît le nombre des possibles ». (De Certeau M., 1990 : 149)*

En habitant différents espaces, les musiciens les transforment, les détournent de leur fonction et de leur sens. En résumé, ils font de ces espaces des lieux propres, ils les recréent à leur image et dans leur intérêt. L'espace devient ici lieu car il est subjectivé par un regard, une



expérience individuelle tout comme le mot devient parole lorsqu'il est médiatisé par la pensée.

Savoir changer de couleur pour améliorer sa situation prend donc plusieurs formes. On devient rouge quand on joue au jeu de l'allégeance politique dans les actes révolutionnaires organisés par le Parti Communiste, les Comités de Défense de la Révolution, les *peñas* clairement marquées sur le plan politique.

Ils peuvent par ailleurs jouer sur plusieurs registres. Tout d'abord et peut-être le plus simplement pour mettre en action et en pratique leur croyance dans le socialisme à la cubaine, leur idée de justice ou d'égalité, leur appartenance politique réelle, pour militer. Ensuite, la participation aux actes politiques non rémunérés est une manière de se laver les mains de leurs pratiques illicites dans d'autres sphères. Ils pallient ainsi au risque de se voir taxer d'immoralité révolutionnaire si leurs inventions et manœuvres illégales sont remarquées et étiquetées en tant que telles. Enfin, le jeu de l'allégeance politique s'explique par une volonté d'étendre son réseau de relations qui appuiera le musicien dans son avancée de carrière. Bien qu'en marge de la création et de l'art, un soutien politique d'un membre du Parti, un « coup de piston », une recommandation, dans un contexte où les secteurs stratégiques de l'économie sont naturellement liés aux structures politiques, sont des avantages considérable.

Nos caméléons prendront d'autres couleurs au contact de la devise et des touristes. Le tourisme est tout aussi contraignant que le politique en termes de créativité, de représentation de soi-même, puisqu'il s'agit de se soumettre aux désirs et visions souvent fantasmagoriques des visiteurs étrangers. Ils passeront ainsi au jeu de la soumission culturelle et à la couleur grise que caractérise la froide et intangible routine du jeu traditionnel pour la soupe dans les restaurants ou hôtels. Dans les rituels de présentation de soi, ils s'adapteront à leurs interlocuteurs. Si ces derniers viennent visiter la dictature communiste, ils deviendront bleus et mettront en scène leur colère face à la situation décadente de leur pays. Si les touristes sont nostalgiques du Che, de l'utopie révolutionnaire à présent éteinte dans leur pays d'origine, leur devoir d'empathie les amènera à reprendre l'habit rouge...

On observe ici que ces répertoires d'action, dans la mesure où ils cohabitent au sein d'une même expérience individuelle, entraînent de nombreuses ambivalences. Le talent consiste à savoir les utiliser au bon moment et de la bonne façon pour pérenniser son activité à plus long terme et construire sa carrière dans les meilleures conditions. Encore faut-il parvenir à bien maîtriser les règles de ce jeu sans se prendre les pieds dans le tapis, comme cela s'est produit pour David, qui lors d'une représentation au siège local du Parti Communiste, a perdu le temps d'un lapsus la maîtrise de ses répertoires en remerciant Celia Cruz, musicienne

cubano-américaine, connue pour son positionnement anticastriste, au lieu de Mayra Cruz, la militante qui l'a invité à jouer ce jour-là.

Les « armes utilisées » dans leurs luttes quotidiennes, les chansons *La Guantamera*, *Chan Chan*, *La negra Tomasa*<sup>537</sup>, *La pequeña sereneta diurna*, *La maza*, *Hasta siempre commandante*<sup>538</sup> ou *100% cubano*<sup>539</sup> peuvent être lues comme des Objets Politiques Non Identifiés (Martin, 2002). Ce n'est pas tant par leur contenu (où le politique pour certaines est clairement affiché) qu'elles deviennent des objets politiques, mais par ce que les musiciens en font, par les contextes et les modalités selon lesquelles elles sont jouées. Les déplacements symboliques qui sont opérés et la production d'un sens propre mettent en scène l'idée paradoxale qu'il est possible de subvertir l'ordre révolutionnaire en chantant des chansons révolutionnaires, de rendre artificielle l'authenticité que représentent les musique traditionnelles. C'est ainsi l'usage<sup>540</sup> qui interroge de la manière la plus vive les manières de vivre ensemble et les modalités de l'être révolutionnaire post-période spéciale.

Cet usage ne cesse de donner à voir une succession de micro-conflits, de détournements, d'appropriations et montre un corps social cubain traversé par un ensemble d'indisciplines qui questionnent sa cohérence. Là où le pouvoir politique et cette chimère de la surveillance panoptique ne sont plus capables de s'imposer se forment des « trous », des zones d'incertitude<sup>541</sup>. En se les accaparant et en les redéfinissant, ils modifient le corps social dans son intégralité.

Certes, les musiciens ordinaires et plus largement la population détournant les fonctionnalités des espaces et normes publiques ne questionnent pas de front et explicitement la légitimité révolutionnaire comme le font par exemple les membres du collectif OMNI. Ces derniers, étudiés par Marie-Laure Geoffroy (2007), par la mise en place de performances artistiques, réinvestissent et redéfinissent très clairement les marqueurs politiques qui balisent le territoire havanais. Nos musiciens, sans même chercher à contester l'ordre politique et social, procèdent plutôt par à-coups. Ils sapent ainsi « à pas de caméléon » l'autorité du pouvoir.

Ni le réalisme socialiste, ni la crise que l'on sait pourtant destructrice en termes identitaires ne sont parvenus à « affaiblir l'imaginaire cubain » sinon seulement à le

---

<sup>537</sup> Les chansons de soupe par excellence.

<sup>538</sup> Chansons de Silvio Rodríguez et de Carlos Puebla, symboles révolutionnaires.

<sup>539</sup> Plus contestataire.

<sup>540</sup> Entendu dans une lecture certalienne comme une utilisation médiatisée par une appropriation.

<sup>541</sup> Expression que j'emprunte à Crozier et Friedberg (1977) pour marquer des zones d'indéfinition du pouvoir entraînant des luttes pour leur appropriation.

fragmenter. La situation trouble et la dispersion des valeurs sont ainsi remises en ordre par les acteurs qui confèrent à tous les éléments contradictoires qui traversent leur société une fonctionnalité propre et opératoire. La marche du caméléon et l'ensemble des manœuvres et ajustements qu'il met en jeu permettent de mettre à jour une individualisation des relations sociales.

On peut se demander comment caractériser « une » identité cubaine puisque ces OPNI ne donnent à voir qu'une utilisation stratégique des normes traditionnelles. En d'autres termes, est-ce que cette succession de rôles n'expose pas le sociologue à l'impasse de la coquille vide identitaire ?

*Nul individu ne saurait se contenter d'une identité et d'une seule ; il en cumule toujours plusieurs qui peuvent se combiner ou rester relativement distinctes, qu'il active ou met sous le boisseau selon les situations, selon ses aspirations et ses stratégies pour les satisfaire. Il établit ainsi des cercles d'identité, parfois hiérarchisés, où l'on peut chercher un noyau dur, plus durable et solide. (Martin, 1989)*

Les musiciens sont en quelque sorte tous les rôles qu'ils interprètent si l'on considère que la stratégie n'exclut pas *de facto* l'identification. Le choix de certains canaux d'expression donne des pistes concernant leurs identités propres. Passer par la sphère politique induit un sentiment d'appartenance même très relatif, tout comme jouer à « l'anti » suppose un fond de vérité, une once de rancœur.

*Si je devais chanter des trucs contre Fidel et la Révolution pour être connu ?  
Super !! Mais je ne sais pas si je pourrais me regarder dans une glace.  
(Richard)*

Je termine ici de filer cette métaphore du caméléon en me référant à sa dernière mue. La neutralité du blanc dans la sphère purement privée et amicale (ou même devant l'intimité de son miroir pour reprendre les mots de Richard) vient refroidir et rationaliser leur pratique, y poser des limites peut-être discursives dans un premier temps, mais qui en creux viennent rétroagir sur les limites de sa stratégie. Il ne faut pas *se voir* être « lèche-bottes » ou « *come candela* » dans les activités politiques, ne pas *se voir* cracher dans la soupe qui nous a fait grandir en jouant au subversif, ne pas *se voir* trop faire de soupe sous peine de perdre de vue sa propre identité de musicien, son propre style pour ne pas à terme en souffrir. Il convient, en bon funambule, de rester équilibré sur le fil tendu du CapiSol.

### 6.2.2. Le bon musicien : le talent, l'authenticité et la rue.

Toutes ces manœuvres qui mettent en jeu l'explosion de référents dans la société cubaine, d'usages instrumentaux et parfois artificiels de ces derniers rendent difficile d'appréhender ce que Denis-Constant Martin appelle le « noyau dur » de l'identité. Dans notre cas, il s'agit de tenter d'isoler des éléments qui peuvent permettre de regrouper la catégorie des musiciens dans une « communauté de destin » et par la suite voir si ces éléments observés peuvent s'inscrire dans une échelle plus large.

Tout d'abord, la structuration d'une communauté musicale autour de la question du talent, entendu comme capacité à naviguer et articuler des espaces et référents contradictoires, *a priori* sous tension, offre une piste intéressante de compréhension plus vaste de l'expérience révolutionnaire contemporaine. La clé se situe ici dans l'aptitude des musiciens à exploiter et donner à voir leurs compétences formelles.

Mais réduire le talent à une forme d'aisance sociale et de facilité d'adaptation peut être dérangeant puisque cela évacue toute portée esthétique, toute émotion qu'engendrent l'ivresse et l'excitation face à l'émotion artistique, à une œuvre donnée. À cet égard, Menger note le rapport artificiel ou tout au moins problématique de la mesure du talent et sa considération dans la discipline sociologique.

*Nous n'avons pas la preuve absolue de la présence ou de l'absence de talent, parce que nous ne savons pas le mesurer indépendamment de ce qu'il produit, les œuvres, et que mesurer la valeur des œuvres n'est pas un processus naturel et simple, qui serait doté d'une objectivité incontestable. (Menger, 2009 : 422)*

Le *talentum* désignait en effet un poids en argent et donc une somme quantifiable dans la Grèce antique. Nous voyons que dans cet extrait Menger accole directement le talent (quoiqu'il accepte avec raison les incertitudes de cette notion) à la valeur de ce qui est produit par les artistes. Cette constatation est d'autant plus forte dans le contexte cubain où tout au long de l'histoire, ce qui est produit est le fruit d'adaptations fonctionnelles à l'environnement politique et économique qui balisent la question du talent.

Face à cette impasse analytique qui n'est pas intrinsèquement cubaine, comment parvenir à nommer et qualifier ce qui serait le cœur du métier artistique ? Qu'est-ce qui, dans cet incessant jeu de rôles et de masques peut être stabilisé ? Peut-on isoler des éléments identitaires qui refléteraient la pureté de l'acte musical dans sa véracité, derrière cet ensemble de compétences routinières et habitudes stratégiques qui nous disent plus sur la manière de vivre de son art que sur l'art lui-même ? En d'autres termes, comment se résout la tension

entre un « régime collectif de savoir-faire », de « communauté » (Moulin, 1983) et un régime de « singularité », de vocation (Heinich, 1993) ? Que peut nous dire en définitive ce rapport entre le « je » créatif et individuel et le « nous » tiraillé entre appartenance politique et collectivité de survie ?

L'authenticité, cela a été abordé au fil de ce travail, peut être une notion utile dans ce questionnement. *Le Petit Robert* nous dit qu'elle « exprime une vérité profonde de l'individu et non des habitudes superficielles, des conventions ». Elle représenterait l'essence, l'origine, un cœur d'identité. Les années 90 marquent un reflux de cette notion à Cuba, elle devient accolée tout particulièrement à la simplicité de ses habitants, de ses paysages mais aussi dans le cas qui nous intéresse aux musiques traditionnelles.

L'authenticité dans ce sens général est donc un argument de vente destiné à favoriser l'expansion du tourisme. Puisque le pays n'a pas les moyens de développer avec ses partenaires étrangers une vision novatrice de la visite du pays, on cherche à vendre ses vertus patrimoniales, historiques, autochtones. Elle est donc quelque peu galvaudée par une volonté commerciale qui par ailleurs se réfère au passé plutôt qu'à une singularité contemporaine. La campagne de promotion « Auténtica Cuba<sup>542</sup> » de l'Office du tourisme cubain, témoigne de cette patrimonialisation du paysage cubain et ramène rapidement le potentiel client vers les sentiers battus des vieilles voitures américaines, de l'architecture coloniale, des cigares, des plages et bien entendu, des musiciens.

Ces derniers ont simplement exploité cette aubaine de l'authenticité par un usage pragmatique des répertoires traditionnels. Ils l'ont interprétée pour répondre et s'adapter à cette demande de patrimoine immatériel du tourisme. Comment alors, dans ces pratiques « suant » l'instrumentalisme, peut-on comprendre ce que sont réellement les musiciens ordinaires cubains ? C'est souvent sans difficulté qu'ils parviennent à expliciter leur relation à ce répertoire et son exploitation et la relation avec leur identité de musiciens.

*En vérité, je ne suis qu'un, parce que si je ne pouvais chanter le répertoire traditionnel, je ne pourrais pas financer ma liberté (Erick Sánchez)<sup>543</sup>.*

Marc Perrenoud à travers ses « musicos » permet de voir que les identités au travail et les conceptions de carrière se situent dans une tension constante entre authenticité et le sens conféré à leur pratique, et par là même qu'il ne s'agit pas d'une interrogation typiquement cubaine. En effet, la forte pluriactivité et les initiatives « alimentaires » génèrent des

<sup>542</sup> <http://autenticacuba.com/fr/#axzz1s0tAYLbF>, pour la page française.

<sup>543</sup> Propos recueillis par Reinaldo Escobar, [http://www.trovacub.net/ericksanchez/\\_entrevista2.html](http://www.trovacub.net/ericksanchez/_entrevista2.html)

incertitudes qui viennent s'ajouter à celles inhérentes au travail « purement » artistique. Les musiciens s'exposent à se perdre de vue, à s'éloigner du cœur de leur métier.

Un moyen pour tenter de résoudre cette « énigme » a été de demander le plus simplement du monde aux musiciens ce que pour eux signifiait être un « vrai » musicien, un « bon » musicien leur laissant au final le soin de définir les termes de leur authenticité. Deux choses ont été mentionnées en priorité : être « conséquent dans sa pratique » et « respecter son public » d'une part, et d'autre part « respecter et défendre la musique cubaine ».

La période spéciale a en effet entraîné un sentiment de fragilité de la musique à Cuba, qui serait en danger. L'organisation chaotique du travail nuirait à la qualité des compositions, des interprétations. Ceux qui ont connu la composition dans des temps plus « faciles », et qui vivent assez mal la dégradation de leurs conditions de travail considèrent impérieuse la nécessité de se battre pour continuer à faire vivre le patrimoine cubain. De tels propos ramènent pernicieusement à la notion de lutte et aux stigmates laissés par la crise, mais cette bataille prend ici une tournure plus collective voire sacrificielle dans la mesure où elle devient devoir et mission. Être dévoué à la musique cubaine suppose une incessante vigilance sur son jeu et son attitude, il convient aussi de savoir tout jouer, être en fin de compte soi-même un « conservateur »<sup>544</sup> de la musique, même dans les conditions les plus difficiles.

En parallèle, il est apparu difficile de caractériser le « vrai musicien » par les explications traditionnelles et formelles pouvant éventuellement départager qui est musicien et qui ne l'est pas, et en continuité, qui est bon et qui ne l'est pas. La professionnalité comme légitimation de sa condition est tout d'abord problématique. L'entrée dans une entreprise est souvent présentée comme une étape arbitraire dans la mesure où ce n'est pas le vrai, le dur, le parfois ingrat et sévère public qui juge de la qualité du musicien, mais un comité d'experts en marge de la réalité. Cette situation suscite des discours au premier abord incohérents, mais en réalité ambivalents, qui témoignent de la confusion concernant le sens de la professionnalité :

*Su tu n'as pas d'aval professionnel, tu restes amateur, même si tu es un super professionnel. (Isael)*

En outre, ce critère de reconnaissance des musiciens est rendu confus au regard du grand nombre de musiciens issus du mouvement des amateurs qui jouaient très régulièrement dans diverses activités, étaient respectés pour cela et qui sont parvenus par la suite à entrer dans la musique. Ils avaient tous les appareils du professionnel, le statut en moins. À l'inverse, je l'ai

---

<sup>544</sup> Pour reprendre l'expression de David.

abordé dans cette thèse, *l'amiguismo* ou la corruption et leur rôle important dans l'attribution d'aval de professionnalité officiels à des individus parfois éloignés du monde de la musique, confèrent un caractère artificiel aux positions statutaires.

Aussi, la frontière entre activités formelles, informelles et loisirs est suffisamment incertaine pour écarter une caractérisation par ce biais. De nombreux « affiliés » travaillent illégalement (nous avons par exemple abordé le Malecón), d'autre « non affiliés » vivent malgré tout de leur musique...

Dans la même optique, il est difficile de raisonner en termes de plein-temps. J'ai évoqué le fait que la possibilité de « ne faire que ça », pour reprendre l'expression chère à Marc Perrenoud, est parfois parasitée tout comme dans le contexte français<sup>545</sup> par des activités extra-créatives (dans l'enseignement par exemple comme c'est le cas pour Mateo) pour s'aménager des marges de sécurité face aux incertitudes économiques. De plus, le contexte cubain amène les musiciens à assumer d'autres tâches de la chaîne de coopération musicale qui s'éloignent de l'activité artistique (la vente de leurs disques en est l'exemple le plus radical). Enfin, quand bien même ils seraient libérés de ces contraintes, ils alternent entre les périodes de « bon boulot », d'activités qui s'enchaînent et de non-emploi.

Dans une autre optique, les questions de vocation ne permettent pas d'ancrer une communauté de destin. Les parcours de conversions et de reconversions consécutifs à la période spéciale ont fait exploser les régularités de carrière. Beaucoup d'individus ayant de faibles liens avec la pratique musicale ont dans un premier temps fait le pari de la musique face à l'incertitude économique. De ce fait, les vocations et les prédestinations sont souvent des reconstructions dans des discours *a posteriori*.

Un élément intéressant est cependant apparu dans mes observations de terrain et dans les entretiens avec certains d'entre eux. Les « musiciens ordinaires » ne sont pas tous diplômés d'une école de musique et loin s'en faut. Beaucoup ont eu la possibilité d'étudier grâce aux écoles de formation destinées aux professionnels, mais faute de temps et en raison de la nécessité de lutter, de mettre du pain dans la huche, de construire leur maison, de s'occuper de leur famille, n'ont pas placé parmi leurs priorités une mise à niveau théorique et technique. Comme Isael, il est assez fréquent de repousser ou de se soustraire à la formation qui est, dans les textes et dans les statuts, obligatoire.

Il apparaît dans leurs récits que le diplôme n'est pas un critère valable pour définir un bon musicien, un bon artiste ni un gage de qualité. En se référant fréquemment à la carrière du

---

<sup>545</sup> Voir Bureau, Perrenoud, Shapiro (2009) sur la pluriactivité et la pluralité des pratiques des artistes.

plus grand musicien cubain, Benny Moré, et en exposant leur relatif succès et les avancées de leur carrière, ils mettent en avant, dans l'apprentissage et l'expérimentation de la musique, l'importance de ce qu'ils appellent « l'instinct » du musicien qui ne peut se déployer librement que dans la rue, la *calle*. On valorise ainsi la rue comme lieu d'authenticité musicale, origine du talent, passage obligé pour être un « vrai » musicien<sup>546</sup>.

*Nous on appelle la rue, la concrète (concreta<sup>547</sup>). Et la vérité est dans la rue.  
(Mateo)*

Beaucoup de musiciens rencontrés se définissent comme *callejeros*, c'est le cas de David, d'Isael, de Ramón bien sûr et de Mateo l'ancien, qui même en étant diplômé met en avant sa formation de rue.

*Il faut apprendre à jouer dans la rue. Parce qu'ici, on a eu par exemple beaucoup de problèmes avec le son traditionnel. Par exemple, chez les guitaristes. Beaucoup d'entre eux de formation classique, concertistes, merveilleux, magistraux, excellents musiciens viennent des conservatoires mais ne sont pas capables de s'asseoir et de jouer un son, parce qu'ils ne sont pas capables de créer la saveur du son qui vient de la rue. Moi je suis ravi d'être passé par deux écoles. Celle de la rue et celle de l'académie. C'est comme ça que c'est le mieux. [...] Il faut aller à la racine populaire, voir comment on joue dans la rue. Ça va au-delà des compétences techniques, et pour ça la rue est fondamentale. (Mateo)*

C'est ainsi d'abord dans la rue que l'on fait l'apprentissage de la vérité du jeu en public.

*Mais qui t'enseigne tout ça? La rue, l'école de la rue, c'est la seule école qui t'amène directement sur le chemin de la vérité. Tu peux utiliser beaucoup de théorie, mais au moment d'y aller, d'envoyer la sauce, plus rien... (Ramón)*

Les musiciens de rue auraient donc une saveur unique, une plus grande capacité à improviser et à s'adapter. Ils porteraient en eux les racines populaires pures et positives, à l'image des *trovadores* du début du siècle, itinérants qui allaient de ville en ville en espérant vivre de leur musique.

Mais, ils ne font pas seulement allusion au bitume, au fait d'être en plein air. Appelée parfois la *concreta*, la rue représente ainsi le lieu de la réalité. Elle n'est ni privée puisqu'elle est mobilisable par l'ensemble de la population, ni complètement publique puisque son usage s'émancipe des prescriptions et conditionnements politiques. Elle est par définition en marge des institutions. Les pérégrinations des musiciens la mettent en scène comme un lieu de

---

<sup>546</sup> Ce qui n'exclut pas une dimension stratégique de légitimation de leur non apprentissage formel. Seulement, ce discours sur la rue n'est pas seulement caractéristique des autodidactes et de ceux qui ne sont jamais passés par l'école.

<sup>547</sup> Cette dénomination de la rue joue sur l'homophonie entre les mots espagnols *concreta* (concrète) et *concreto* (ciment).



ressources et alternatives sociales, économiques, symboliques qui se situe au final dans cet entre-deux considéré comme un espace de libre expression de soi-même, fondateur du « métier » de musicien dans la capitale.

De nombreux éléments<sup>548</sup> mettent en jeu ce débordement de la *calle* d'une inscription strictement spatiale. Ceci est palpable dans le vocabulaire de tous les jours. On dit par exemple « lo echaron, lo mandaron pa' la calle » (on l'a jeté, on l'a renvoyé dans la rue) quand quelqu'un a été licencié. De même, dès qu'un problème se présente dans la vie quotidienne, qu'un produit vient à manquer et qu'il n'est pas possible d'y trouver une solution par les canaux institutionnels ou les réseaux familiaux, il est coutumier de tenter de le résoudre (*resolver*) « pa' la calle ». On utilise « en la calle » pour définir tout type de démarche dès lors qu'elle ne se situe pas directement dans le champ institutionnel. C'est un recours ultime. Dans le doute, quand on ne sait pas où se trouve une personne, ses proches vous préciseront qu'il est sûrement *en la calle*, il n'est en substance ni chez lui, ni dans sa famille, ni au travail.

La rue est assimilée chez les musiciens à un retour aux sources et aussi à un lieu d'intense sociabilité, de rencontres et de dialogues où l'on se fait connaître et où on met en place ses réseaux, ses coteries. Les musiciens « nouveaux arrivants » comme David et Isael ont dès leurs premiers jours à La Havane, arpenté les trottoirs défoncés de la Vieille Havane ou le front de mer iodé du Malecón dans le but de voir et se faire voir. La rue a pallié à leur faible encadrement légal au début de leur carrière. Los « *andares* » (les pérégrinations) de la *calle* leur ont même permis de débiter. C'est de plus dans la rue que les musiciens expérimentent leur répertoire, se frottent aux pratiques les plus sauvages et prétentieuses où il faut montrer qu'on a le niveau. Il faut avoir les « épaules »<sup>549</sup> pour jouer sur le Malecón, posséder un répertoire le plus large possible, être capable d'assumer avec les auditeurs un contact décomplexé, intime, voire fusionnel. En être capable participe à se reconnaître et à se valoriser en tant que musicien.

La rue apparaît comme ce qu'il reste quand il n'y a plus rien et comme le seul élément qui donne un peu de clarté à tous les critères de définition et de caractérisation. C'est un lieu d'émancipation et de déploiement du talent qui assez étonnamment - tout au moins on l'imagine ainsi - ne fragmente, ni ne divise : un lieu où tout est possible. On se construit et se reconstruit dans et par la rue qui offre un ensemble d'alternatives, de possibilités qui échappent aux institutions et qui à de nombreux égards les complète.

---

<sup>548</sup> Qui ne sont par ailleurs pas inhérents à la catégorie des musiciens.

<sup>549</sup> Les musiciens ne parlent d'ailleurs pas « d'épaules » bien que ces dernières aillent aussi par deux...

Bien sûr, ce recours à la rue n'est pas en soi étonnant au regard de l'inscription de ces musiciens dans le champ des musiciens populaires. Ce qui l'est plus, c'est que la rue reprenne sa place de catalyseur du populaire, du « vrai » au détriment de l'idéologique et du politique. Les dirigeants ne semblent plus parvenir à s'accaparer et à incarner l'image complexe du populaire, du « peuple<sup>550</sup> » et c'est tout naturellement que l'entre-deux de la rue s'impose dans l'imaginaire cubain comme la représentation la plus juste de l'identité cubaine, de sa diversité. Ce n'est ainsi plus la rue qui dissonne et s'avère désajustée vis-à-vis du message politique monocorde et immobile, mais bien ce dernier qui entre en discordance avec la réalité.

L'évolution politique répond ainsi au même ressort que l'authenticité musicale : par une actualisation et un bricolage souvent spontanés d'éléments qui, bien que contradictoires, prennent une cohérence et produisent du sens.

Le *son* est bien la fusion des différentes composantes identitaires de l'île et opère une union concrète de ces différentes origines et influences. Il demeure la base rythmique de l'ensemble de ce qui peut y être joué. Le trio traditionnel se compose bien de la guitare espagnole, du *bongo* africain et du *tres*, rythmique et mélodique devenu une parfaite illustration du syncrétisme cubain. C'est ce qui fait l'authenticité et la véracité de la culture cubaine : la fusion de ses éléments les plus divers et le métissage. La *salsa* n'est rien d'autre qu'une sauce, fruit du mélange de saveurs différentes... Le plat le plus caractéristique de Cuba est « *el ajiao* » symbole même du métissage cubain qui ne combine par moins d'une vingtaine d'ingrédients. Changó, en rouge et blanc, divinité afro-cubaine du feu, du tonnerre et de la foudre est aussi Sainte-Barbe dans le panthéon catholique...

La difficulté de parler d'authenticité et plus largement de la culture tient ainsi dans le fait que cette dernière ne peut que se mouvoir dans ces mélanges, ces sauces et métissages et qu'il n'est pas juste de la redéfinir en termes de pureté ou de racines. La fragmentation et les tentatives de redéfinition de celle-ci durant les années sombres de l'histoire révolutionnaire et jusqu'à aujourd'hui par le tourisme ne peut cacher, et l'expérience des musiciens en témoigne, que c'est dans une incessante dynamique d'interrelations, de négociations et d'actualisations qu'elle se déploie.

---

<sup>550</sup> Notion que j'ai tout au long de mon travail veillé à ne pas utiliser à compte propre en raison de sa charge politique et de son caractère vide dans le contexte de diversification et de complexification de l'expérience cubaine. Je lui ai souvent préféré le terme de population et parfois de « gens ».

### 6.2.3. La fatigue d'être et de ne pas être soi

J'ai accompagné tout au long de cette étude, qui s'est déroulée de 2006 à 2010, les musiciens et la population cubaine en général dans leur lutte quotidienne pour vivre, survivre, « tenir ». Cette lutte met en mots la présence d'une force, d'un ennemi concret ou symbolique contre lequel il faut combattre. Elle est usante, on peut s'y blesser. On ne gagne pas toujours, et l'on peut dans ce combat y laisser son énergie, une part de vitalité, et parfois d'espérance. Vivre dans un contexte traversé de tensions fortes, devoir quotidiennement et incessamment y mettre de l'ordre et en bricoler des éléments bancals, c'est une expérience éprouvante et fatigante. On peut dire avec Alain Erhenberg (1998) que la nécessité de se produire dans un monde de plus en plus morcelé, individualisé où les valeurs émergentes de la compétitivité, de l'autonomie et de la responsabilisation prennent le pas, fragilise sensiblement les individus. La fin de la société disciplinaire plonge les acteurs dans une forme de solitude. Le contexte cubain depuis 20 ans en est à cet égard une illustration presque extrême car il rend le risque quotidien et banal et façonne des « individus incertains » (Ehrenberg, 1995).

*Je ne sais pas ce qui va se passer avec les musiciens, il n'y a pas de travail, peu d'enregistrements de disques, peu d'espérance à ce niveau. Alors on doit continuer à lutter. C'est une course de fond, pour moi c'est une course de fond, et je ne peux pas me rendre. Si je me rends, c'est perdu, parce que personne ne fera ma carrière pour moi. (Isael).*

Le discours d'Isael en atteste : la carrière musicale, quelle que soit la manière par laquelle on y rentre est une course de fond où, en plus des capacités techniques, vocales et de la capacité sociale acceptée comme part du talent, la patience et la persévérance sont prépondérantes. Il faut « tenir » dans ce monde hyper concurrentiel. Cette course de fond ne peut qu'entraîner une fatigue, une usure contre laquelle il faut savoir se prémunir. Certains des musiciens croisés dans ces pages se sont parfois retrouvés sur le fil du rasoir dans la gestion de leur carrière, de leur famille, de leur santé : à deux doigts de « se rendre ».

Lors de mon dernier déplacement sur le terrain en 2010, David semblait être complètement relâché par rapport à sa carrière, il baissait un peu les bras. Il ne s'est pas rendu à une activité à San Francisco de Paula en périphérie où il devait jouer et « se connecter » avec certains autres musiciens du *Septeto Habanero* notamment. Plus tard, il a esquivé de nouveau une présentation du livre d'Achy Obejas « *Aguas y otros cuentos* » au salon de l'UNEAC où il allait se charger de l'animation musicale. Il a perdu ainsi l'occasion de se monter au milieu de figures telles qu'Abel Prieto, le ministre de la Culture ainsi que d'autres

personnalités prestigieuses comme l'écrivain Leonardo Padura Fuentes<sup>551</sup>. Il est arrivé en retard le jour de la *peña* de l'UNEAC qu'il était censé conduire (présenter les artistes) et où il devait se produire. Quand il s'est présenté, la programmation était déjà faite et il n'en a pas fait partie ce mercredi-là. Il a pris du retard dans sa carrière et a transgressé la discipline qu'il s'était lui-même imposée qui impliquait de se montrer le plus possible et être partout.

*Il faut de la persévérance là dedans car ce n'est pas facile. Il faut être là, toujours là, encore là, sans s'arrêter.*<sup>552</sup>

Il semble aujourd'hui se contenter du jour le jour, de ce que peut lui apporter son disque, des *fulas* que lui donnent les touristes de temps à autre, des petits voyages qu'il fait en province, des modestes bénéfices qu'il peut tirer de son activité et le font survivre dans le court terme sans parvenir à se projeter dans sa carrière. Dès qu'il a un peu d'argent en poche, après avoir acheté de quoi se nourrir, il se rend dans les petits bars clandestins qui parsèment la Havane et dépense ce qui lui reste. Sa puissante tessiture de « ténor » perd petit à petit de sa force, son amplitude vocale diminue ce qui l'amène à abaisser d'un ton ou deux ses interprétations.

Menger le note synthétiquement : « le talent est une articulation de travail et de chance ». Cette chance semble jouer contre lui. Il était parvenu, grâce à sa persévérance et à la confiance qu'avait placée en lui un ami français qui lui avait trouvé un événement musical où jouer à obtenir un voyage. Il allait en effet se produire au festival « Duende Cubano » en périphérie bordelaise en juillet 2011 et, à partir de là, essayer de rayonner, de donner quelques concerts pour se faire connaître et tenter aussi d'améliorer sa situation économique très difficile. Ce festival a été annulé quelques jours avant son départ en raison de la défection de l'un de ses partenaires principaux. Il est resté à La Havane mais ne compte pas encore se rendre. Cette situation n'est pas singulière. Mon travail a bien mis en évidence la grande difficulté à se projeter dans le futur, à placer au premier plan son développement personnel.

Ramón, le joueur de *tres*, ingénieur de formation et vétéran d'Angola, traverse également des périodes difficiles. Son groupe, les *Vargas del Caribe*, ne parvient pas à jouer dans des endroits assez fréquentés pour obtenir des pourboires conséquents. Habitant à 25 km de La Havane, les déplacements quotidiens l'épuisent pour peu de bénéfices. Il a perdu presque dix kilos durant cette période, sa santé décline. Il décide donc de quitter le groupe et de retourner

---

<sup>551</sup> La présence de ces personnalités s'explique par le fait qu'Achy Obejas est née à Cuba mais a passé la majeure partie de sa vie aux États-Unis. La traduction d'une anthologie de ses nouvelles les plus connues symbolisait la politique du Ministère de la Culture de rapprochement avec ce que l'on appelle aujourd'hui les « intellectuels communautaires ».

<sup>552</sup> « Allí, allí, allí » me disait t-il en tapant du doigt sur la table lors d'une discussion chez lui en 2008.

*en la calle*. Il mobilise le Malecón quand il a assez de volonté pour effectuer le trajet ou bien durant l'été, avec un ami *bongocero*, il se rend sur les plages de Guanabo, proches de son lieu de résidence, et tente de jouer pour les rares touristes présents. Il n'a pas perdu son aval professionnel et pourra si une opportunité se présente retrouver un groupe.

Ariel, le guitariste qui a du *swing* semblait lui aussi fatigué. Il est devenu au fil de ma présence sur le terrain de plus en plus agressif et arrogant à l'égard des gens qui l'entourent, et plus encore avec les autres étrangers et moi. Il a disparu quelque temps puis je l'ai retrouvé plus tard, plus serein, plus calme. Il semblerait, en effet, qu'il ait trouvé dans une église baptiste un sens qu'il ne parvenait plus à trouver dans sa vie de tous les jours.

Le devenir incertain de son œuvre et de soi-même dans ce contexte pluriel est par nature caractéristique du travail artistique mais est rendu plus aigu par les conditions économiques. C'est un double obstacle que connaissent les artistes cubains éclairant ici le sens qui est conféré au verbe « tenir » (*aguantar*). Les moyens de tenir sont nombreux et certains sont à double tranchant. Les plus sains sont comparables à une guerre de tranchée. Armé de ce que l'on identifie comme son talent et son originalité, une fois identifié l'ennemi (les entreprises qui ne font pas leur travail, les censeurs embusqués), on peut se placer dans une posture qui se rapproche de l'image de l'artiste maudit et incompris. Tout aussi incommode qu'elle puisse paraître, elle confère au moins un sens et une identification claire de la situation.

Une autre posture consiste à assumer de manière incessante des rôles, jouant avec chacun d'eux pour parvenir à avancer dans la hiérarchie de la reconnaissance et de la représentation, dans une mise en scène stratégique de soi-même. Le danger est ici que l'on se perde de vue, que l'on ne se reconnaisse plus.

Si l'on ne parvient pas à recueillir des fruits qui correspondent soit au talent que l'on s'auto-attribue, soit à l'investissement en termes de temps et de concession, on s'expose à un épuisement et à une solitude similaire à celle du soldat retranché, ou bien à un harcèlement et au sentiment de perte de sens. On le résout soi-même en consommant de l'alcool ou l'on peut laisser son corps s'en charger, passant ainsi par des phases de déprime, de dépression. On se trouve selon les stratégies de présentation et de maintien de soi, fatigué d'être ou de ne pas être soi-même.

*Hay gente  
que se muere de ganas de vivir.*<sup>553</sup>

*Il y a des gens  
qui meurent d'envie de vivre.*

<sup>553</sup> Carlos Varela, « Sequía del alma » (Sécheresse de l'âme).

### 6.3. Des trous à recomposer

Le contrôle par le pouvoir et ses intermédiaires culturels paraît s'être amoindri et dans une certaine mesure, les marges de manœuvre des acteurs ont pris de l'ampleur. Ce qu'ils appellent « la rue » devient alors cette voie de sortie, un entre-deux où peut se constituer un espace d'expression et de composition de soi-même et fondateur du « métier » de musicien dans la capitale, voie par ailleurs moins radicale que celle consistant à sortir du « jeu » et de la lutte que sont le départ et la fuite, thématiques latentes dans l'histoire actuelle de la musique et de la société cubaine.

*El día se robó la Luna  
y Habana llora  
cuando la luz descubre su bello rostro  
antiguo y descuidado.  
Desde las rotas avenidas,  
las columnas se alzan para reclamar  
la oscuridad robada.  
La solemne fila que sostiene la sombra  
también guía el paso incierto  
de los lentos borrachos  
que golosos de sueño se retiran.  
Yo también ando en estos parajes.  
Los amores vienen contrarios a mi sentido,  
preguntándome versos,  
pero hoy viajo vestido de silencio.  
Hoy he puesto mis ojos  
en Habana  
y en sus bellas muchachas, recién pagadas,  
que vendieron sus cuerpos  
durante mis sueños.  
Hoy he quemado el pasto  
de las negras ovejas  
y he aspirado las señales de humo  
para seguir extraviado  
por mi Habana que llora<sup>554</sup>.*

*Le jour vient de dérober la Lune  
et La Havane pleure  
quand la lumière découvre son beau visage  
Ancien et négligé.  
Depuis les avenues en ruines,  
les colonnes se rebellent pour exiger  
l'obscurité confisquée.  
Les solennelles arcades qui soutiennent l'ombre  
guident aussi les pas incertains  
Des indolents ivrognes  
Qui friands de sommeil se retirent.  
Moi aussi je marche dans les parages.  
Les amoureux viennent face à moi  
Me demandant des vers,  
mais je voyage aujourd'hui vêtu de silence.  
Aujourd'hui, j'ai posé mon regard  
sur La Havane  
et sur ses jolies filles, tout juste achetées,  
qui ont vendu leur corps  
durant mes rêves.  
Aujourd'hui, j'ai incendié le pâturage  
des moutons noirs  
et j'ai aspiré les signaux de fumée  
pour poursuivre ma route égaré  
dans ma Havane qui pleure.*

---

<sup>554</sup> Poème de Sergio Gómez, « Como andaré La Habana ».

Je voudrais terminer par une observation née de mes nombreuses pérégrinations en compagnie des musiciens dans la ville de La Havane et qui n'a cessé de m'accompagner devenant au final très explicite.

Les musiciens ressemblent à la ville qui est le théâtre de leur activité et leur lieu de travail. L'analogie entre la ville de la Havane et ses « usagers musicos » renvoie à des mécanismes symboliques assez frappants par leur similarité, tout particulièrement les situations de recomposition et d'actualisation incessantes en cours dans le pays.

La période spéciale a produit dans la ville de la Havane ce que l'on peut appeler très concrètement des « trous ». La situation économique désastreuse n'a pas permis la rénovation de la ville qui au fur et à mesure des années a vu ses édifices les plus fragiles tomber en ruines. Les fonctionnalités perdues de chaque espace donnent aujourd'hui à voir une prépondérance du vide. Chaque rue garde les traces des effondrements d'immeubles. Les espaces qui étaient auparavant composés de demeures baroques, rococo, des cinémas Art Déco accueillent aujourd'hui ces « trous » qui gardent parfois les façades de haute valeur architecturale que l'on cherche désespérément à sauver, en attente d'une incertaine rénovation. Ils parsèment l'espace urbain et se fondent dans la ville jusqu'à se faire oublier.

Il est frappant d'observer la manière dont ces trous sont ou ont été l'objet d'une appropriation de la part des autorités locales tout comme de la population<sup>555</sup>. On y aménage des boutiques en devises dans des petits préfabriqués (Fig.48), des marchés paysans en monnaie nationale (Fig.45,46), des cafétérias en pesos (Fig.44,49) de petites banques de changes (Fig.47), mais aussi des jardins d'enfants (Fig.50,51,52,53), des parkings (Fig.57,58,59,60) et même des vieux wagons en attente de la construction d'un futur musée des transports<sup>556</sup> (Fig.65). Ces trous sont en outre utilisés de manière plus clandestine ou privatisée : appropriation avant légalisation du lieu pour agrandir (Fig.66), étendre son linge ou déposer ses encombrants (Fig.67), installer son petit négoce (Fig.46). On redonne aussi à ces murs sans âme une teinte esthétique et un sens plus personnel en les taguant ou les graffant (Fig.71,72). On peut de plus y percer de nouvelles fenêtres et s'approprier un petit

---

<sup>555</sup> Voir les photos en annexes p.41.

<sup>556</sup> On prévoit en effet de faire ce musée tout proche de l'emplacement de la toute première gare ferroviaire de l'Île (aujourd'hui déplacée au sud de la Vieille Havane). Á sa place se tient aujourd'hui le Capitole où l'on peut voir, au milieu de sa « salle des milles pas », le diamant qui symbolise le km 0. On note le caractère saugrenu et curieux d'y installer les trains avant même d'entamer la construction de la structure bâtie...

bout de lumière en plus (Fig.49<sup>557</sup>). On ne sait même parfois pas ce qui s'y passe détectant seulement des mouvements et des bruits qui témoignent d'une activité (Fig.68).

Cette appropriation prend souvent la forme du provisoire, de l'instable, du bricolage car il faut non seulement « faire avec » ces espaces parfois étroits, mais aussi les aménager avec du matériel de construction se raréfiant, avec des ressources limitées. Petit à petit, ce provisoire demeure et prend une fonctionnalité nouvelle et surtout toute personnelle conférée par les occupants.

La période spéciale a laissé des trous béants de sens que les individus, parfois à pas de caméléons cherchent à combler, à recomposer. Les manières traditionnelles de travailler se sont écroulées, les cadres normatifs se sont distendus. Les musiciens ont réinvesti, derrière les façades du discours hégémonique dont ils se parent parfois, les espaces laissés vacants par la crise, pour se construire et se reconstruire en tant qu'artistes, pour réinventer la manière de pratiquer la musique dans ce pays. En constant aménagement car instable et provisoire, ils ont bricolé et recomposé leurs identités de musiciens et continuent de les actualiser au gré des contextes et des opportunités.

Derrière « les identités de façade » de la double morale, de la conformité politique, de l'hypocrisie ou de la roublardise se trouvent ainsi des espaces vides, objet de constantes appropriations, de bricolages, de micro-conflits entre l'officiel, les individus en lutte et le néant.

---

<sup>557</sup> Dans beaucoup de photos visibles dans les annexes, il est possible de déceler ces supposées fenêtres « clandestines ».





# Bibliographie

## Ouvrages

ACOSTA Leonardo, GOMEZ Jorge (1981), *Canciones de la Nueva Trova*, Editoriales Letras Cubanas, La Habana, 295p.

AJA DÍAZ Antonio (2000), *La emigración cubana hacia estados unidos a la luz de su política inmigratoria*, Cemi, La Habana, 29 p. En ligne <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/cemi/laemig.pdf>

AJA DÍAZ Antonio (2006), « Cuba: País de emigración a inicios del siglo XXI », *Anuario Digital del Centro de Estudios de Migraciones Internacionales (CEMI)*, Universidad de La Habana. [En ligne] <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/cemi/tenden.pdf>

ALTHUSSER Louis (1970), « Idéologie et appareils idéologique d'État », *Positions, (1964-1975)*, Paris, La Pensée n°151. pp 67-126.

ALVAREZ Elena, MATTAR Jorge (2004), *Política social y reformas estructurales : Cuba a principios del siglo XXI*, CEPAL, PNUD, INIE. 67p.

ALVAREZ José (2001), « Rationed Products and Something Else », *Cuba in Transition*, Vol. 11, pp. 305-322.

AMIN Samir (2001), « Théorie et pratique du projet chinois du socialisme de marché », *Alternatives sud, vol VIII, socialisme et marché, Chine, Vietnam, Cuba, Centre tricontinental*, Louvain, p 53-89.

ARENDT Hannah (1972), *Le système totalitaire*, Paris, Seuil, 313p.

ARGÜELLES Anibal, HODGE Ileana (1991), *Los llamados cultos sincréticos y el espiritismo*, La Habana : Ed. Academia, 278p.

ARGYRIADIS Kali (1999), *La "religión" à La Havane. Actualité des représentations et des pratiques culturelles havanaises*, Paris, éd. des Archives contemporaines, 380 p.

ARGYRIADIS Kali, CAPONE Stefania (2004) , « Cubanía et santería. Les enjeux politiques de la transnationalisation religieuse» (La Havane-Miami), *Civilisations*, n°51, p 81-137.

BADIE Bertrand (1983), *La culture politique*, Paris, Economica, 140p.

BAILEY Nick (2008), « The Challenge and Response to Global Tourism in the Post-modern Era: The Commodification, Reconfiguration and Mutual Transformation of Habana Vieja, Cuba » *Urban Studies*, Vol. 45, No. 5-6, 1079-1096.

BALANDIER Georges (1988), *Le désordre, éloge du mouvement*, Paris, Fayard. 252p

BALANDIER Georges (1995), *Anthropologie politique*, PUF, Paris, 240p.

BAUDIN Antoine, HELLER Leonid (1993), « Le réalisme socialiste comme organisation du champ culturel », *Cahiers du monde russe et soviétique*. Vol. 34 N°3. Juillet-Septembre. pp. 307-343.

BAUDIN Antoine, HELLER Leonid (1997), *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne, 1947-1953, Les arts plastiques et leurs institutions*, P. Lang, Bern, 370p.

BAYART Jean-François (1985), « L'énonciation du politique », *Revue française de sciences politiques*, juin. p 343-373.

BAYART Jean-François, MBEMBE Achille, TOULABOR Comi (1992), *Le Politique par les bas en Afrique noire*, Karthala, collection les Afriques, Paris, 268 p.

BAYART Philippe, HERRERA Rémy, MULOT Éric (2006), « L'éducation dans la révolution ». *Le système éducatif cubain depuis la crise des années 1990*, Cahiers de la MSE, CNRS.

BAYAT Asef (1997), *Street politics, poor people's movements in Iran*, New York, Columbia university press, 232 p.

BAZIN Jérôme (2009), « La construction des espaces privé et public par l'art communiste en RDA », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, N°7, janvier-avril. [En ligne] <http://www.histoire-politique.fr/documents/07/dossier/pdf/HP7-Jerome-Bazin-pdf.pdf>

BECKER Howard S. (1985), *Outsiders*, Paris, Métailié, 248 p.

BECKER Howard S. (2002), *Les ficelles du métier, comment conduire sa recherche en sciences sociales*, Paris, La Découverte, 354 p.

BECKER Howard S. (2004), *Ecrire les sciences sociales*, Paris, Edition Economica, 179 p.

BECKER Howard S. (2006), *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion, 381 p.

BEHAR, Sonia (2009), « La caída del Hombre Nuevo, Narrativa cubana del Período Especial », *Caribbean Studies* - volume 24. 172 p.

BENNANI CHRAIBI Mounia (1994), *Soumis et rebelles, les jeunes au Maroc*, Paris, CNRS Editions, 355 p.

BERNAND Carmen (dir.) (2000), *Désirs d'ivresse. Alcool, rites et dérives*, Mutations Autrement, Paris. 195p.

BHOLA H.S (1986), « La campagne d'alphabétisation des masses à Cuba en 1961 », in *Les campagnes d'alphabétisation, étude de l'action menée par huit pays au XXème siècle*, Publication de l'ONU, Paris. <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001406/140681fo.pdf>

BLEITRACH Danielle, DEDAJ Viktor (2004), *Cuba est une île*, le Temps des cerises, Paris, 273 p.

BLOCH Vincent (2005), « Le Rôle de la terreur dans la genèse d'un pouvoir totalitaire à Cuba », *Communisme*, n°s 83-84-85, 2005-2006, p. 257

BLOCH Vincent (2006a), « Le sens de la lutte » p. 125-147. in *Cuba : un univers totalitaire, Communisme*, 85/86, L'Age d'Homme, Paris, 204 p.

BLOCH Vincent (2006b), « Situation d'attente, les impasses de l'imaginaire national cubain, hier et aujourd'hui », *Hérodote*, n°123, pp 199-222.

BLOCH Vincent (2007), « Les rumeurs à Cuba « *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 7, mis en ligne le 9 mars, disponible sur : <http://nuevomundo.revues.org/document3651.html>.

BLOCH Vincent (2008), « Alzarse : les modalités et l'évolution d'une pratique, depuis l'époque des palenques jusqu'à l'extinction des derniers groupes de guérilleros anticastristes », *Nuevo Mundo*, Numéro 8. [En ligne] <http://nuevomundo.revues.org/30654>. Consulté le 6/06/2011.

BOBES Velia C (2000), *Los labirintos de la Imaginación, repertorio simbolico, identidades y actores en el cambio social*, El Colegio de México, 282 p.

BOLTANSKI Luc (1990), *L'Amour et la Justice comme compétences - Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Métailié, 382 p.

BORGES TRIANA Joaquín (2009), *La luz bróder, canción cubana contemporánea*, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, Ediciones La Memoria, 214 p.

BOURDIEU Pierre (1979), *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 670 p.

BOURDIEU Pierre (1980), *Le sens pratique*, Minuit, Paris, 475 p.

BOURDIEU Pierre (2002), *Le Bal des célibataires. Crise de la société paysanne en Béarn*. Points Seuil, Paris, 266 p.

BOVY Yannick, TOUSSAINT Eric (2001), *Le Pas suspendu de la Révolution, Approche critique de la réalité cubaine*, Mons, Le Cerisier, 395 p.

BRAUD Philippe (1996), *L'émotion en politique*, Paris, Presses de Sciences Po, 256 p.

BRAUD Philippe (2000), *La science politique*, Paris, Que sais-je, PUF, 128 p.

BUCAILLE Laetitia (2002), *Génération Intifada*, Paris, Hachette, La vie quotidienne, 201p.

BUCAILLE Laetitia (2010) *Le pardon et la rancœur, Algérie/France, Afrique du Sud : peut on enterrer la guerre ?*, Paris, Payot, 411p.

BURCHARDT Hans-Jürgen (1998) « Deberían leer en Cuba a Bourdieu? Socialismo, estructura social, y capital social », *Análisis político*, No. 34 mai/août, pp 26-46.

BUREAU M.-C., PERRENOUD, M., SHAPIRO R. (éds.) (2009), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Lille, Septentrion presses universitaires, coll. "sciences sociales", 194 p.

BURGOS Burgos (2009) « La Habana por hacer », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Cuestiones del tiempo presente, 2009, [En línea], <http://nuevomundo.revues.org/52573>. Consulté le 27/06/2010.

CAILLOIS Roger (1988), *L'homme et le sacré*, (1939) Paris, Ed idées, Gallimard, 250 p.

CARRANZA VALDES Julio, GUTIERREZ URDANETA Luis, MONREAL GONZALEZ (1999), « La petite et la moyenne entreprise à Cuba », in *Cahiers des Amériques Latines* n°31.32, p 103-119.

CARRETERO PASIN Angel Enrique (2002) « La quotidienneté comme objet : Henri Lefebvre et Michel Maffesoli. Deux lectures opposées », *Sociétés* n° 78, p.5-16.

CASTILLO MONPIE Mabel (2005), « La música en el hotel, Nueva visión para la musicología », *Instituto Superior de Arte, Trabajo de diploma, La Habana*. 94 p.

CASTORIADIS Cornélius (1975), *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Le Seuil, 503p.

CASTRO RUZ Fidel (1985), *Fidel y la religión, conversaciones con Frei Betto*, Oficina de publicaciones del consejo del estado, la Habana, 379 p.

CEFAÏ Daniel (dir) (2003), *L'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 624 p.

CEFAÏ Daniel (ss la dir. de) (2001), *Cultures politiques*, Presses universitaires de France, Paris, 545 p.

CERTEAU Michel De (1990), *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Folio Essais, Gallimard, 347 p

CERTEAU Michel De (1993), *La culture au pluriel*, Paris, Seuil, Points, 228 p.

CHAMPY Florent (1996), « Les limites à l'autonomie de l'art dans les sociétés de type socialiste et de type capitaliste ». In: *Revue française de sociologie*, 37-4. pp. 625-635.

COJÍMAR JULIA (2008), « Bienestar ficticio y malestar real en Cuba. Los Vázquez : Etnografía de una economía familiar en La Habana » *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, *Cuestiones del tiempo presente*, Puesto en línea el 25 avril 2008. <http://nuevomundo.revues.org/index30675.html>. Consulté le 31 octobre 2008.

COLONOMOS Ariel (2000), « La modernité d'un archaïsme : l'embargo cubain au défi des critiques adressées à la loi Helms-Burton », *Les Etudes du CERI*, N°63, 1-47 p.

CORBETT Ben (2003), *This is Cuba, an outlaw culture survives* (Cuba, tout changera demain), Paris, Alvik éditions, 347 p.

COULANGEON, Philippe (1999), *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle. Sociologie des carrières et du travail musical*. Paris, l'Harmattan, 268 p.

COULLAUDON Virginie (1989), *Génération Gorbatchev*, Paris, Editions JClattès, 324 p.

- CROZIER Michel, FRIEDBERG Erhard (1977), *L'acteur et le système*, Paris, Le Seuil, 445p.
- D'ANGELO HERNANDEZ Ovidio (1999), « *Ubicación et perspectiva del desarrollo de valores en la sociedad cubana actual* » [en ligne] <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/.../angelo5>
- D'ANGELO HERNANDEZ Ovidio (2002), *Participación y construcción de la subjetividad social para una proyección emancipatoria*, Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas (CIPS), La Habana. In [www.clasco.org](http://www.clasco.org).
- De BOZY Pénélope, OROZA Ernesto (2002), *Objets réinventés, La création populaire à Cuba*, Editions Alternatives, Paris, 128 p.
- DE COSTER Michel (1996), *Sociologie de la liberté*, Liège, De Boeck Université, 239 p.
- DE COSTER Michel (2002), « Quand l'individu se joue des contraintes », in *Le pouvoir coordonné* par Jean-Claude Ruano-Borbalan et Bruno Choc, Editions Sciences Humaines, Paris. P 61-65.
- DE LA CAMPA Román (2003), « Globalización y nostalgia, El Buena Vista Social Club », *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, n° 28-29, pp. 39-56.
- DE LA VEGA AURELIO (2001), « Breve Historia de la Música Cubana », *CONTACTO Magazine*.
- DE VERDALLE Laure (2006), *Le théâtre en transition. De la RDA aux nouveaux Länder*, Paris, éditions de la MSH, collection Dialogiques, 322 p.
- DEL VALLE Sandra (2008), « Cine y Revolución, la política cultural del ICAIC en los sesenta », in *Perfiles de la Cultura Cubana*, 2, Mayo-Diciembre, [En ligne] [http://www.perfiles.cult.cu/articulos/cine\\_revolucion.pdf](http://www.perfiles.cult.cu/articulos/cine_revolucion.pdf)
- DÍAZ AYALA Cristobál (1981), *Del Areito a la Nueva Trova*, Ediciones Universal, Miami, 383 p.
- DOMINGUEZ GARCIA Mariá Isabel (1997), « La juventud en el contexto de la estructura social cubana. Datos y reflexiones », *Papers : revista de sociologia*. N. 52. p 67-81.
- DOMINGUEZ Jorge (1997), « Comienza una transición hacia el capitalismo en Cuba », *Madrid, Encuentro de la cultura cubana*, n°6/7, p 7-23.
- DOUZANT-ROSENFELD Denise, ROUX Maryse (1997), « Vicissitudes de la Vieille Havane », in *Cahiers des Amériques Latines*, n°31/32, p 145-160.
- EHRENBERG Alain (1995), *L'individu incertain*, Pluriel, Hachette,
- EHRENBERG Alain (1998), *La fatigue d'être soi*, Poches Odile Jacob, Paris, 318 p.
- ESCAITH Hubert (1999), « Cuba pendant la période spéciale, ajustement ou transition? », in *Cahiers des Amériques latines*, n°31.32, 2/3, p 55-81.

ESPINA PRIETO Mayra (2001), « Cuba, Quel espace pour l'égalité », in *Le Pas suspendu de la Révolution*, Approche critique de la réalité cubaine, Mons, Le Cerisier, p 181-188.

ESPINA PRIETO Mayra (2002), « Reajuste y movilidad social en Cuba », *Cuadernos sociológicos*, Universidad Arcis (Santiago, Chile). no. 2 (2002), p. 19-43

ESPINA PRIETO Mayra (2008), « Viejas y nuevas desigualdades en Cuba, Ambivalencias y perspectivas de la reestratificación social », *Nueva Sociedad*, N° 216, julio-agosto, p 133-149.

ESTEVEZ Abilio (1999), « Médiations sur la littérature cubaine aujourd'hui » in *Cahiers des Amériques latines*, n°31.32, 2/3, p 211-228.

FARNIÉ Diego (2006), « Le « botellón »: l'alcool hors les murs », *Centre de recherche sur l'Espagne contemporaine*, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, collection en ligne, <http://crec.univ-paris3.fr/loisirs/02-farnie>

FERNANDEZ ROBAINA Tomás (1990), *El negro en Cuba, Apuntes para la historia de la discriminación racial*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 225 p.

FERRIOL MURUAGA (2001), « La réforme économique de Cuba dans les années 90 », *Alternatives Sud, socialisme et marché, Chine, Vietnam, Cuba*, vol VIII, Louvain, Centre tricontinental, p 211-229.

FILLIEULE Olivier, BENNANI CHRAÏBI Mounia (2003), *Résistances et protestations dans les sociétés musulmanes*, Paris, Presses de la fondation nationale de sciences politiques, 419p.

FORNET Ambrosio et al (2000) « Buena Vista Social Club y la cultura musical cubana », *Temas* 22-23, jul-dic, p 79-89.

FOUCAULT Michel (1975), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 318p.

FOUCAULT Michel (1976), *La volonté de savoir*, Tome I de *L'histoire de la sexualité* Paris, Gallimard, 211 p.

FREIDSON Eliot (1986), « L'analyse sociologique des professions artistiques », *Revue Française de Sociologie*, 27, p 431-443.

FREIDSON Eliott, CHAMBOREDON Jean-Claude, MENGER Pierre-Michel (1986), « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique ». In: *Revue française de sociologie*, 27-3, p 431

FRESNEDA CAMACHO Edel J (2006), « Vivir con lo que me mandan: Las remesas y su impronta en la familia cubana ». *En Informe final del concurso: Migraciones y modelos de desarrollo en América Latina y el Caribe*. Buenos Aires : Programa Regional de Becas CLACSO.31p.

FROELICHER Patrick (2005), « Somos Cubanos! » Timba cubana and the construction of national identity in Cuban popular music », *Transcultural Music Review* N°. 9. [en ligne] <http://www.sibetrans.com/trans/a167/somos-cubanos-timba-cubana-and-the-construction-of-national-identity-in-cuban-popular-music>

- GAÏDATZIS Christelle (2006), *La marchandisation des émotions dans le jinetérisme havanais*, Mémoire de Master I, Université Toulouse II Le Mirail, ss la dir de Valérie Robin.
- GALMINCHE Xavier, MORALES MENOCA Juan Luis, ZANZI Giovanni (2006), *La Havane, quartiers de lumière*, Telleri, Paris, 197 p.
- GARLITZ David (2005), *Tourist Songs: Cultural Tourism, The Buena Vista Social Club, and Cuban Son*, Thesis of Master Degree of Arts, Wesleyan University. 240p.
- GEOFFRAY Marie-Laure (2008), « Cuba, cinquante ans après la révolution », in Dabène Olivier (dir) *Amérique Latine, Political Outlook*, pp 9-11.
- GEOFFRAY, Marie Laure (2007), « Dynamiques de résistance aux normes révolutionnaires à Cuba » a, *Cahiers des Amériques latines*, n°54-55, pp. 211-227.
- GEOFFRAY, Marie Laure. (2007), *Cuba, de la subversion des normes révolutionnaires à la (re)création d'un espace public*, [en ligne]. Disponible sur : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs00203053/fr/>
- GIRO Radamés (2007), *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba, Tomo I, II, III, IV*, Letras Cubanas, La Habana, 1200 p
- GOFFMAN Erving (1973), *La présentation de soi dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 251p.
- GONZALEZ REGO René A (2007), « Migraciones y efectos socio-ambientales. La Habana de los 90 », *Cuadernos Geográficos*, Universidad de Granada, 41/2, pp 97-111.
- GRAMSCI Antonio (1978), *Cahiers de prison*, Paris, Gallimard, 548 p.
- GRASSI Valentina (2005), « Introduction à la sociologie de l'imaginaire, une compréhension de la vie quotidienne », Paris, *Sociologie de l'imaginaire et du quotidien*, Erès, 138 p.
- GREEN Anne Marie (ss la direction de) (2004), *La fête comme jouissance esthétique*, Paris, L'harmattan, Logiques sociales, 350 p.
- GREEN Anne-Marie (1993), *De la musique en sociologie*, Editions EAP. Collection psychologie et pédagogie de la musique, 239 p.
- GREEN Anne-Marie (2000), *Musique et sociologie : enjeux méthodologiques et approches empiriques*, L'Harmattan, Paris, 346 p.
- GRENIER Yvon, VAN DELDEN Maarten (2009), *Gunshots at the Fiesta: Politics and Literature in Latin America*, Vanderbilt University Press, 294p.
- GRENIER Yvon (2011), « Artistes et intellectuels cubains: entre incertitude et tâtonnements » in Vincent Bloch et Philippe Létrillard, *Cuba au quotidien*, Paris, Choiseul, pp149-175.
- GRENIER Yvon (2011), « Parameters, Uncertainty and Recognition: The Politics of Culture in Cuba » presented at the conference, *Cuba Futures: Past and Present*, Bildner Center for Western Hemispheric Studies, CUNY, March 31-April 2, New York.



- GUTIERREZ Juan Pedro (2001), *La Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona, Anagrama, 266p.
- HABEL Janette (1999), « Cuba, 10 ans après la chute du mur », in *Cahiers des Amériques Latines* n°31.32., p 35-53.
- HABEL Janette (2003), « Cuba, les défis du nouveau modèle », *Revue tiers monde*, n°173 vol XLIV. Janvier mars. pp90-102.
- HABEL Janette (2005), « Cuba dollar go home », *Alternatives Internationales* n° 023-avril, pp 14.
- HABEL Janette (2006), « Le castrisme après Fidel Castro. Une répétition générale » *Mouvements*, La Découverte, N° 47-48, pp 98-108.
- HEINICH Nathalie (1993), *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. Edition de Minuit, Paris, 302 p.
- HEINICH Nathalie (2004), *La Sociologie de l'art*, La Découverte, Paris. 128p.
- HELLEQUIN Anne-Peggy (2006), *La Havane : la ville discontinuée, des territorialités en pointillé*, en ligne <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00252035/en/>.
- HENNION Antoine (2007), *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993 ; nouvelle édition, 416 p.
- HENNION Antoine, MAISONNEUVE Sophie, GOMART Émilie (2000), *Figures de l'amateur. Formes objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française/DEP-Ministère de la Culture, 281 p.
- HERNANDEZ Juan José (1999), *Cuba 2000 : Castrismo, turismo y negocios*, SL, Noesis, Historia de América, 368 p.
- HERNANDEZ-REGUANT Ariana (2000), « The Nostalgia of Buena Vista Social Club, Cuban music and world marketing », *Intervention Musical Intersections*, Toronto, novembre.
- HERRERA Remi (ss la dir de) (2003), *Cuba révolutionnaire*, Tome I, histoire et culture, Paris, L'Harmattan, 346 p.
- HOUTART François (2001), « Les enjeux et les défis de la visite de Jean-Paul II à La Havane », in *Le Pas suspendu de la Révolution*, Approche critique de la réalité cubaine, Mons, Le Cerisier. p 273-286.
- JALABERT Laurent (2000), « 40 ans d'historiographie française sur Cuba », *Les cahiers d'histoire immédiate*, n°17, printemps.
- JAVEAU Claude (2001), *Le Bricolage du social*, Paris, PUF, 232 p.
- JAVEAU Claude (2003), *La société au jour le jour, Bruxelles*, Collection Essais, La lettre volée, 240 p.
- JAVEAU Claude (2003), *Sociologie de la vie quotidienne*, PUF, Paris, 128 p.

- JAVEAU Claude Javeau (1998), *Prendre le futile au sérieux*, Paris, Editions du Cerf, 128 p.
- KARNOOOUH Lorraine (2003), « Gusano », « balseiro », « marielito », « cubanoamericano ». *Eléments pour une réflexion sur la diaspora cubaine*. [En ligne] [http://www.gensdelacaraibe.org/recherche/articles.php?id\\_story=71](http://www.gensdelacaraibe.org/recherche/articles.php?id_story=71)
- KARNOOOUH Lorraine (2005), « Du criollo au compañero, Représentations de la citoyenneté cubaine » *GIS Réseau Amérique latine*. Actes du 1er Congrès du GIS Amérique latine : « Discours et pratiques de pouvoirs en Amérique latine, de la période précolombienne à nos jours », Université de La Rochelle 3-4 novembre. En ligne [http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/15/08/01/PDF/KARNOOOUH\\_SANCHEZ\\_MACHADO\\_Lorraine\\_GIS2005.pdf](http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/15/08/01/PDF/KARNOOOUH_SANCHEZ_MACHADO_Lorraine_GIS2005.pdf)
- KARNOOOUH Lorraine (2007), *Un miroir de patience : analyse de l'identité cubaine au regard de l'aporie de la Permanence du Même dans le Temps*, Thèse de Sociologie, Université PARIS 7.
- KARNOOOUH Lorraine (2008), « À propos de la permanence et du changement dans la Cuba contemporaine : un essai sur la Période spéciale ». *Outre-Terre*, Revue Française de Géopolitique, Editions Eres, n° 18, p 337-344.
- KUHN Thomas (1983), *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 284 p
- KURZMAN Charles (2003), « Une déploration pour Mustafa, les bases quotidiennes de l'activisme politique », in *Résistances et protestations dans les sociétés musulmanes*, Paris, Presses de la fondation nationale de sciences politiques. p177-196.
- LAMORE Jean (1998), *Que sais-je, Cuba*, Paris, PUF, 128 p.
- LANGUEPIN Olivier (1999), *Cuba, la faillite d'une utopie*, Paris, Gallimard, Folio Le Monde actuel, 270 p.
- LAZARD Jean (2001), « La religion et la révolution », in *Le Pas suspendu de la Révolution, Approche critique de la réalité cubaine*, Le Cerisier, Mons. p 291-298.
- LE BEL, Pierre-M (2008), DE ALBA, Felipe and NAVA, Luzma Fabiola. « La Havane et la Ville de Mexico: une métropolisation par le patrimoine ». *Interações* (Campo Grande), Jan./June, vol.9, no.1, p.77-84.
- LE BOT Yvon (2000), *Violence de la modernité en Amérique Latine : Indianité, société et pouvoir*, Paris, Karthala, 296 p.
- LE MOIGNE Jean-Louis (1999), *Les épistémologies constructivistes*, Paris, PUF, Que sais-je, 127p.
- LEFEBVRE Henri (1972), *La vie quotidienne dans le monde moderne (1968)*, Paris, Gallimard, "Idées", 383 p.
- LEPETIT Bernard (ss la dir. de) (1995), *Les formes de l'expérience*, Paris, Albin Michel, 260p.
- LEROY LADURIE Emmanuel (1979), *Le Carnaval de Romans*, Gallimard, Paris, 426 p.

LÉTOURNEAU Jocelyn (dir) (1997), *Le lieu identitaire de la jeunesse d'aujourd'hui*, Presses de l'université de Laval, L'Harmattan, 175 p.

LOPEZ Armando (2006), « Música vieja para el hombre nuevo », *Encuentro de la cultura cubana*, 41/42 verano/otoño, p 136-159.

LOPEZ CANO, Rubén (2005), "Del barrio a la academia. Introducción al dossier sobre timba cubana". *TRANS Revista Transcultural de Música*, en ligne <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=82200901>

LOPEZ Juan (1997), « Implication of the US embargo for a political transition in Cuba », in *Cuba In transition*, Miami, 63 p.

LUIS William (2003), *Lunes de revolución, literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*, Editorial Verbul, SL, 226 p.

LUKACS Georg (1940) « Art libre ou art dirigé », *Esprit*, septembre 1940, pp 273-293.

MACHADO Antonio (1912), « Proverbios y cantares » *XXIX Campos de Castilla*, edición 2003, Madrid, El País, 189p.

MARCUSE Herbert (1964), *L'homme unidimensionnel, essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Editions de Minuit, 281 p.

MARTIN Denis-Constant (1982), *Aux sources du reggae. Musique, société et politique en Jamaïque*, Marseille, Parenthèses, 155p.

MARTIN Denis-Constant (1989), « À la conquête des OPNI (objets politiques non identifiés). Comment traiter l'invention du politique », *Revue française de science politique*, 39e année, n°6, pp. 793-815.

MARTIN Denis-Constant (2000), « Chercher le peuple : culture, populaire et politique », *Critique internationale*, n°7, p 169-183.

MARTIN Denis-Constant (dir) (2002), *Sur la piste des OPNI, Objets politiques non identifiés*, Karthala, Paris, 501 p.

MARTINEZ Osvaldo (2001), « Cuba dans le contexte de l'économie mondiale », *Alternatives sud , socialisme et marché, Chine, Vietnam, Cuba*, Louvain, Centre tricontinental, vol VIII, p 199-209.

MARTUCCELI Danilo (2001), *Dominations ordinaires*, Paris, Balland. 362p.

MARTUCCELI Danilo (2002), *Grammaires de l'individu*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 720p.

MATOS Dennys (2006), « Mala Vista Anti Social Club: La joven música cubana ». *Encuentro de la Cultura Cubana* , no. 30/31 (otoño/invierno), Madrid, pp. 67-73.

MAZUREK Malgorzata (2010), « Les experts dans la société des files d'attente » in Ragaru, Capelle, *Vie quotidienne et pouvoir sous le communisme-Consommer à l'Est*, Paris, Edition CERI, Karthala, 468 p

- MBEMBE Achille (1985), *La jeunesse et l'ordre politique en Afrique noire*, L'Harmattan, Collection logique sociale, 247 p.
- MEHROTRA Santosh (1997), *Le développement humain à Cuba, des acquis sociaux gravement menacés*, Document UNICEF.
- MELLADO Cristina Xalma (2005), *Cuba, retirada del dollar, euroización o recuperación de la moneda nacional*, Universidad de Barcelona.
- MENGER Pierre-Michel (2002), *Portrait de l'artiste en travailleur, Métamorphose du capitalisme*, Seuil, La République des idées, Paris, 96p.
- MENGER Pierre-Michel (2009), *Le travail créateur, s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Hautes Etudes, Gallimard Seuil, 667 p.
- MESA LARGO Carmelo (2005), « Problemas sociales y económicos en Cuba durante la crisis y la recuperación », *Revista de la CEPAL*, n°86, pp 183-205.
- MESA LARGO Carmelo (2006), « El proceso de recentralización económica en Cuba : medidas, causas y efectos », *Revista Vitral*, n 70, p 28.
- MESA-LAGO Carmelo (2001), « The Cuban Economy in 1999-2001: Evaluation of Performance and Debate on the Future » *Cuba in Transition*, Volume 1, Washington Association for the Study of the Cuban Economy, D.C. pp 2-17.
- MILAN Guillermo C. (1999), « Inequality and anomie in Cuba », *NACLA Report on the Americas* n°32, mars-avril. p 34-35.
- MOORE Robin D. (2006), *Music and revolution, cultural change in socialist Cuba*, University Of California Press, Los Angeles, 350p.
- MORIN Edgar (2005), *Introduction à la pensée complexe* [1990] Paris, Points Essais, Editions du Seuil, 158p.
- MOULIN Raymonde (1983), « De l'artisan au professionnel : l'artiste », in *Sociologie du travail*, n°4, pp 388-403.
- MUCCHIELLI Alex (2003), *L'identité*, Paris, PUF, 127 p.
- MUCCHIELLI Alex, (dir) (2004), *Dictionnaire des méthodes qualitatives*, Paris, Armand Colin. 296p
- MUJAL-LEON Eusebio, SAVEDRA Jorge (1998), « Con Fidel todo exepcto democracia », *America Latina Hoy*, n°18, Mars, p 100-103.
- NATALI Caroline (1997), *Que necesidad hay en Cuba... de reír...! El humor satírico del periodo especial*, Mémoire de maîtrise d'espagnol ss la dir. De Jesús Héctor Ruiz Rivas, Toulouse II Le Mirail, (168 p).
- NÚÑEZ Jover (1997), « Aproximación a la sociología cubana », *Papers: Revista de Sociología*, Barcelona, N° 52, págs. 187-203

OLAVARRIA Margot (2002), « Rap and revolution in Cuba, hip-hop comes to Cuba », *NACLA Report on the Americas*, n°35, mai-juin, p 6-10.

ORCAJE Susana Maria (2003), *Utopías y realidades, Cuba, imaginario social y vida cotidiana*, Buenos Aires, Ciccus, 189 p.

OROSCO Román (1994), *Cuba roja, como viven los cubanos con Fidel, Madrid*, Información y revistas, Cambio 16, 912 p.

OROVIO Helio (1998), *Diccionario de la música cubana*. Biográfico y técnico Editorial Pueblo y Educación, Ciudad Habana, 516 p.

ORTEGA Josefina (2004), « Ardevol, La multiplicidad de crear », *La Jiribilla*, Revista Cultural Digital, en ligne [http://www.lajiribilla.cu/2004/n155\\_04/memoria.html](http://www.lajiribilla.cu/2004/n155_04/memoria.html)

PADURA FUENTES Leonardo (1997), *Electre à la Havane*, Paris, Editions Métailié, 215 p.

PAVEZ OJEDA, Jorge (2001), « Territorios e identidades en la ciudad de La Habana, Cuba: el caso de El Vedado (1860-1940) ». *Culturas e identidades en América Latina y el Caribe*. Programa Regional de Becas CLACSO. En ligne <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2000/pavez.pdf>

PAZ Carlos (1999), « Lo dulce y lo amargo del habla cubana actual », *Encuentro de la Cultura Cubana* (12-13), p 161-174.

PERALVA Angelina (1998a), « De la déviance à la peur du risque : une absence de repères » *Informations sociales*, no 68, 1998.- pp. 64-71

PERALVA Angelina (1998b), « Violence urbaine, démocratie et changement culturel : l'expérience brésilienne », *Cultures & Conflits*, 29-30, automne-hiver, [En ligne],: <http://conflits.revues.org/index704.html>

PERALVA Angelina (2001), *Violence et démocratie, Le paradoxe brésilien*, Paris, Balland, 2001, 189p.

PERALVA Angelina, MACÉ Éric (2002) *Médias et violences urbaines. Débats politiques et construction journalistique*, Paris, La Documentation Française.

PERERA Maricela, MARTÍN Consuelo (1999), *Crisis, reajuste, y cotidianidad en los noventa en Cuba*, CIPS, La Habana, In [www.kairos.org](http://www.kairos.org).

PEREZ GARCIA, Pedro Monreal (2001), « Cuba, unique expérience non néo-libérale en Amérique Latine », *Alternatives Sud, socialisme et marché, Chine, Vietnam, Cuba*, vol VIII, Louvain Centre tricontinental, p 251-264.

PERNA Vincenzo A (2003), « Dancing the crisis, singing the past, musical dissonances in Cuba during the periodo especial », *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol 11, n°2, P 213-229.

PERNA Vincenzo (2004), « Es la música cubana música mundial? », *Temas*, n°39-40, Oct-dic, p 41-48.

PERNA Vincenzo (2005), « Making meaning by default. Timba and the challenges of escapist music ». *TRANS Revista Transcultural de Música*, En ligne <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=82200906>

PERRENOUD Marc (2006), « Le métier de musicien comme modèle d'analyse du « travail en autonomie », Colloque *Ethnographies du travail artistique*, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 19-21 Septembre.

PERRENOUD Marc (2007), *Les musicos : Enquête sur des musiciens ordinaires*, La Découverte, Collection : Textes à l'appui / Enquêtes de terrain, Paris, 318 p.

PERRENOUD Marc, (dir) (2006), *Terrains de la musique : Approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, L'Harmattan, Logiques Sociales, Paris, 247p.

PIETTE Alain (1988), « L'intervalle festif, hypothèses théoriques et problématiques de recherche », in *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol XXXV, p 327.

PONTE José Antonio (2005), *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, México: FCE, 191p.

PORTELA Enia Lucia (2003), *Cent bouteilles sur un mur*, Paris, Le Seuil, 315 p.

POUPART, DESLAURIERS et Al (1997), *Groupe de recherche interdisciplinaire sur les méthodes qualitatives, la recherche qualitative, enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Montréal, Gaétan Morin éditeur. 405p

RABINOVITCH Adriana (2007), « Cuba, « best practices » : quel potentiel d'élargissement? », *Espaces et sociétés*, 4, n° 131, p. 85-100. DOI : 10.3917/esp.131.0085

RABINOVITCH Adriana (2010), « Los intereses sectoriales de la vivienda social en Cuba », *EchoGéo* [En ligne], <http://echogeo.revues.org/11695>

RAGARU Nadège, CAPELLE POGACEAN Antonela (2010), *Vie quotidienne et pouvoir sous le communisme-Consommer à l'Est*, Paris, Edition CERI, Karthala, 468 p.

RAMONET Ignacio (2007), *Fidel Castro, Biographie à deux voix*, Éditions Fayard, 700p.

REVEL Jacques (1989), « L'histoire au ras du sol », préface de l'édition française du *Pouvoir au village* de Giovanni Levi, Paris, Gallimard, 230p.

REVEL Jacques (1996), « Micro analyse et construction du social », in J.Reve (dir), *Jeux d'échelle. La micro analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard / Le Seuil. P 20-22.

RIGAUD Françoise (2003), « L'Irak, l'impossible mouvement de l'intérieur », in *Résistances et protestations dans les sociétés musulmanes*, Paris, Presses de la fondation nationale de sciences politiques, p195-215.

RITTER Archibald (2006), « Economic Illegalities and the Underground Economy in Cuba », *FOCAL Background Briefing on Cuba*, March, 19p.

RITTER Archibald R.M (2005), « Cuba's underground economy », *Carleton economics papers*, 50 p.

- RIVIERE Claude (1988), *Les liturgies politiques*, PUF, Paris, 253p
- ROBBINS James Lawrence (1990), *Making popular music in Cuba, a study of cuban institutions of musical production and the musical life in Santiago de Cuba*, PhD diss, University of Illinois
- RODRIGUEZ QUINTANA Arsenio (2001), « Crudo, el Rock cubano de los noventa », *Encuentro de la cultura cubana*, n°20, Madrid, printemps, p 90-96.
- ROUX Maryse (1999), « L'intendance quotidienne à La Havane dans les années 90 », in *Cahiers des Amériques Latines* n°31.32, p 121-143.
- ROUX Maryse (2001), « Cuba à l'épreuve du tourisme international », in *Problèmes d'Amérique Latine* n°42. p 87-110.
- ROY Maya (1998), *Musiques cubaines*, Paris, Cité de la musique / Actes Sud, 190 p.
- SANSOT Pierre (2004), *Poétique de la ville*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 625 p.
- SCARPACI Joseph L, SEGRE Roberto, COYULA Mario (2002), *Havana, Two faces of the antillean metropolis*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 433 p.
- SCARPACI, Joseph (2000), « Winners and losers in restoring Old Havana » *Cuba in Transition*, Association for the Study of the Cuba Economy, Washington DC. En ligne <http://lanic.utexas.edu/la/cb/cuba/asce/cuba10/scarpaci.pdf>
- SCOTT J.C (1992), *Domination and the arts of resistance*, Yale University press, 251p.
- SERRES Michel (1975), *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris, Herman, 143 p.
- SHAW Lauren E (2004), « The Nueva Trova: Frank Delgado and Survival of a Critical Voice », in Mauricio A. FONT, *Cuba Today Continuity and Change since the 'Periodo Especial*, New York: Bildner Center for Western Hemisphere Studies, p 41-50.
- SIMMEL Georg (1908), « Digression sur l'étranger », in GRAFMAYER, ISAAC, *L'Ecole de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, 1984, pp 61-78.
- SIMMEL Georg (1981), *Sociologie et épistémologie*, Paris, PUF, 238p.
- SIRINELLI Jean-François (1998), « Pour une histoire culturelle du politique », *Vingtième siècle*, 57, p 301-312.
- SKIERKA Volker (2004), *Fidel Castro, El comandante*, Berlin, Alvik, 546 p.
- STRAUSFELD Michi (2001), *Des nouvelles de Cuba*, (recueil de nouvelles), Paris, Suites, éditions Métailié, 366 p.
- ESTÉVEZ Abilio, *Voyages Sir Cook*.
- FERNANDEZ PINTADO Mylène, *Le jour où je ne suis pas allé à New York*.
- SUAREZ CONEJERO Juana Elvira (2001), « L'espace social cubain et le secteur économique mixte et privé », *Alternatives Sud, socialisme et marché, Chine, Vietnam, Cuba*, vol VIII, Louvain Centre tricontinental, p 231-239.

TABBONI Simonetta (1996), « Le multiculturalisme et l'ambivalence de l'étranger », dans Michel Wieviorka, *Une société fragmentée? Le multiculturalisme en débat*, Paris, La Découverte, p. 227-250.

TABLADA Carlos (2001a), « les nouveaux agents économiques dans une société socialiste » in *Cuba, quelle transition ?*, Paris, L'Harmattan, p 231-249.

TABLADA Carlos (2001b), « Le marxisme du (Che) Guevara » in *Cuba, quelle transition ?*, Paris, L'Harmattan, p 77-119

TAFOYA Sonya (2004), *Shades of belongings*, Pew Hispanic Center Report, Washington, 24p. [En ligne] <http://www.pewhispanic.org/files/reports/35.pdf>

TCHAK Sami (1999), *La prostitution à Cuba, communisme, ruses et débrouilles*, Paris, L'Harmattan, Recherches Amériques Latines, 162 p.

TEJADA Aurelio Alonso (2001) « L'État et la démocratie à Cuba », in *Cuba, quelle transition?*, ss la direction de Aurelio Alonso Tejada, Paris, L'Harmattan, p 13-26

TELES Nair (1999), « Funk, punk et têtes rasées de banlieues : cultures jeunes au Brésil », in *Définir la jeunesse ? D'un bout à l'autre du monde*, Madeleine Gauthier, Jean-François Guillaume, Paris, L'Harmattan, p 221-233.

THOMAS William (1923), *The unadjusted girl : with cases and standpoint for behaviour analysis*, New York, Boston, Little Brown and co, 261 p.

TOULABOR Comi (1991), « La dérision politique en liberté à Lomé », *Politique Africaine*, N°43, p136-144.

TOURAINÉ Alain (1994), *Qu'est ce que la démocratie*, Fayard, Paris, 297 p.

TOUSSAINT Eric (2001), « Historique de l'embargo imposé par les États-Unis », in *Le pas suspendu de la révolution*, Mons, Editions du Cerisier, p 301-304.

VALDES Zoé (1996), *La douleur du dollar*, Paris, Press Pocket, 316 p

VALDES Zoé (1999), *Le néant quotidien*, Paris, Press Pocket, 161p.

VAYSSIERE Pierre (1999), *L'ordinaire latino américain* n°175. « 1959-1999, Du rebelle au Caudillo », pp 3-106.

VEGA Laritza (2002), *Narrativa y marginalidad en los noventa? Estudio de la cuentística cubana joven*. Departamento de sociología. Universidad de la Habana, Tesis de Licenciatura (Dir Alain Basail Rodríguez).

VENACIO Leandro (2005), *La inversión extranjera directa y la crisis económica cubana*. [En ligne] [www.eumed.net/libros/2005/lv/](http://www.eumed.net/libros/2005/lv/).

VILLANUEVA Michelle (2004), *Les Cubains aux prises avec leur histoire*, Paris, L'Harmattan, Recherches Amériques Latines, 202p.

VILLARADY Agnès (1968), *Fête et vie quotidienne*, Paris, Les Editions Ouvrières, 248 p.



WEBER Max (1919), *Le Savant et le Politique* La découverte/Poche, (2003), 207p.

WEBER Max (1921), *Économie et société*, Edition de poche (1995), Pocket, 834p.

WEDEEN Lisa (1999), *Ambiguities of domination, politics, rhetorics, and symbols in contemporary Syria*, Chicago, University of Chicago press, 252 p.

WEERTZ Laurence (2001), « La législation Helms-Burton ou l'exemple parfait d'une instrumentalisation du droit par la politique étrangère américaine », in *Le pas suspendu de la révolution*, Mons, Editions du Cerisier, p 319-330.

WUNDERLICH Annelise (2001), « Underground revolution, One story of Cuban hip-hop », *Colorlines*, vol 4, n°3. In [www.arc.com](http://www.arc.com)

YACOU Alain (Ss la direction de) (2004), *La Caraïbe au tournant de deux siècles*, Paris, Espaces Caraïbes Amériques, Cerc Karthala, pp 9-25.

### Internet

[www.aguitarralimpia.cult.cu](http://www.aguitarralimpia.cult.cu), multiples consultations

[www.amisgeorglukacs.over-blog.com](http://www.amisgeorglukacs.over-blog.com), consulté le 10/12/2011

[www.argentina.hautetfort.com](http://www.argentina.hautetfort.com), consulté le 15/04/2010

[www.autenticacuba.com](http://www.autenticacuba.com), consulté le 07/04/2011

[www.cubacoraje.blogspot.com](http://www.cubacoraje.blogspot.com) consulté le 4/03/2011

[www.cubanosenrusia.com](http://www.cubanosenrusia.com), consulté le 25/09/2010

[www.cubarte.cult.cu](http://www.cubarte.cult.cu), multiples consultations

[www.eclac.org](http://www.eclac.org) (cepal) : multiples consultations

[www.eduardodellano.wordpress.com](http://www.eduardodellano.wordpress.com), multiples consultations

[www.elpais.com](http://www.elpais.com), multiples consultations

[www.escombroshablaneros.blogspot.fr](http://www.escombroshablaneros.blogspot.fr) consulté le 7/01/2011

[www.fidelitohavana.blogspot.com](http://www.fidelitohavana.blogspot.com), consulté le 15/04/2010

[www.gacetaoficial.cu](http://www.gacetaoficial.cu), multiples consultations

[www.gilbertogutierrez.wordpress.com](http://www.gilbertogutierrez.wordpress.com), consulté le 26/04/2011

[www.laconga.org](http://www.laconga.org) : consulté le 2/10/2010

[www.min.cult.cu](http://www.min.cult.cu), multiples consultations

[www.particuba.net](http://www.particuba.net) consulté le 15-04-2009

[www.petitfute.com/](http://www.petitfute.com/), consulté le 03/06/2011

[www.sancristobal.cult.cu](http://www.sancristobal.cult.cu), multiples consultations

[www.trovacub.net](http://www.trovacub.net), multiples consultations

[www.youtube.com](http://www.youtube.com), multiples consultations

## Supports audiovisuels

### Discographie

AGUILÉ José, « Cuando salí de Cuba », *Ciudadano Aguilé*, Digimusic, 2007.

BUENA FE, « Catalejo », *Catalejo*, Egrem, 2008.

BUENA FE, DELGADO Frank, « Cubañolito », *Extremistas nobles*, 2010

CARRAZANA Isael, « Confesiones de un Caminante », *Técnica mixta, A Guitara limpia*, Centro Pablo, 2008.

CARRAZANA Isael, « El horoscopo », *Técnica mixta, A Guitara limpia*, Centro Pablo, 2008.

CARRAZANA Isael, « Ellos », *Técnica mixta, A Guitara limpia*, Centro Pablo, 2008.

CARRAZANA Isael, « Es tan poquito vivir », *Técnica mixta, A Guitara limpia*, Centro Pablo, 2008.

CARRAZANA Isael, « Negra espiritual », *Técnica mixta, A Guitara limpia*, Centro Pablo, 2008.

DELGADO Frank : « La Otra orilla », *Inmigrante a media jornada : A Guitara limpia*, Centro Pablo, 2007.

DELGADO Frank, « Bolero nostálgico para artistas emigrados », *La Habana está de Bala*, Nuestra America, 1997.

DELGADO Frank, « Embajadora del sexo », album *Trovatur*, Mutis discos Argentino, 2004.

DELGADO Frank, « Inmigrante a media jornada », *Inmigrante a media jornada : A Guitara limpia*, Centro Pablo, 2008.

DELGADO Frank, « Konshalovski hace rato que no monta en Lada », *Trovatur*, Mutis discos Argentino, 2004.

DELGADO Frank, « La Habana está de Bala », *La Habana está de Bala*, Nuestra America, 1997.

DELGADO Frank, « Si el Che viviera », *La Habana está de Bala*, Nuestra America, 1997.

DELGADO Frank, « Trovatur », *Trovatur*, Mutis discos Argentino, 2004.

- DELGADO Frank, « Veterano », *Trovatur*, Mutis discos, 2004.
- DELGADO Frank, « Viaje a Varadero », Album *El adivino*, Pimienta record, EGREM, 2002.
- FELIÚ Vicente, « Una canción necesaria », *Por siempre Che*, BMG international, 1968.
- FERNANDEZ Ray, « El gerente », non édité, 2008.
- FERNANDEZ Ray, « Lucha tu yuca », non édité, 2008.
- FERRER Pedro Luis « Canción de fin de año », *Estamos entre amigos, A Guitara limpia*, , Centro Pablo, 2008.
- FERRER Pedro Luis « Vierte corazón tu pena », *Antología Martiana Vol. II*, EGREM, 2003.
- FERRER Pedro Luis, « 100% cubano », *100% cubano*, Carapacho Productions, 1994.
- FERRER Pedro Luis, « Abuelo paco », *100% cubano*, Carapacho Productions, 1994.
- FERRER Pedro Luis, « La Habana está poblada de consignas », *100% cubano*, Carapacho Productions, 1994.
- FERRER Pedro Luis, « No me voy a defender », *Pedro Luis Ferrer*, EGREM, 1970.
- FERRER Pedro Luis, « Si no me voy de Cuba », *Estamos entre amigos, A Guitara limpia*, Centro Pablo, 2008.
- GEMA Y PAVEL, « Elewa », Album *Arte Bembe*, El Europeo, 2004.
- IBAÑEZ Polito, « De lo Bello y lo amargo », *Para no pensar*, Producciones Abdala, 2000.
- JELENQUE : « Cachita », *Buscando la felicidad*, La Habana, EGREM, 2002.
- JELENQUE, « Mi habana tiene mañana », *Sencillamente Jelengue*, Producciones Colibrí, 2008.
- LOS CAÑAS : « El condor vuelve », *Los Cañas*, EGREM, 1979.
- LOS VAN VAN, « La Habana no aguanta más », *La Habana no aguanta más*, Goya, 2004.
- MILANES Pablo, « Si el poeta eres tú », *Para vivir, en vivo*, Gong, 1983.
- MILANES Pablo, « Yolanda » (1981), *Amo esta isla*, Universal, 1996.
- MORE Benny, *Guantanamera* (versión reforma agraria), Cantos del tiempo, Areito 1961.
- PORNO PARA RICARDO, « Comunista de la gran escena », *A mi no me gusta la politica pero yo le gusto a ella compañeros*, auto-production, 2007.

PORNO PARA RICARDO, « El comandante », Auto-production, *Soy porno, soy popular* (2006)

PUEBLA Carlos, « El son de la alfabetización » (1961), *Hasta Siempre*, Next Music, 1999.

PUEBLA Carlos, « La reforma urbana » (1961), *De Cuba te traigo un cantar*, EGREM, LA Habana, 1996.

PUEBLA Carlos, « Y en esto llegó Fidel » (1961), *Hasta Siempre*, Next Music, 1999.

RODRÍGUEZ Silvio, « Canción del elegido », *Al final de este viaje*, Ojalá, 1978.

RODRÍGUEZ Silvio, « Canción para mi soldado », *Tríptico Volumen 3*, Ojalá, 1984.

RODRÍGUEZ Silvio, « Epistolares del subdesarrollo » (1968), *Erased que se era*, BMG international, 2006.

RODRÍGUEZ Silvio, « La pequeña serenata diurna » (1975), *Días y Flores*, BMG international, (2004).

SANCHÉZ Erick « *Los huevos que te tiramos cuando te fuiste con la escoria* », Erick Sanchez, A Guitarra limpia, Centro Pablo, 2002.

SANZ Alejandro, « Labana », *No es lo mismo*, Warner, 2004.

TRÍO TESIS, « Ciudadito Compay Gallo », *Los pasos perdidos*, Winter and Winter,

VARELA Carlos, « El pato Donald », live, 1989 [en ligne] : <http://cinecuba.blogspot.fr/>

VARELA Carlos, « En esta ciudad », *live*, 1989 [en ligne] : <http://cinecuba.blogspot.fr/>

VARELA Carlos, « Foto de familia », *Como los peces*, Graffiti Music Record, 1994.

VARELA Carlos, « Memorias », *Jalisco Parc*, CCPC, 1989.

VIRULO, « El cantor postmoderno », *La Soprano Estreñida*, Fonarte Mexico, 1998.

VIRULO, « El cantor protesta », *Virulencia modulada*, Fonarte Mexico, 1992

## Filmographie

BORCHMEYER Florian et Matthias, *El arte nuevo de hacer ruinas*, Raros medias, 2006, 86mn.

BOSCH Carles, DOMENECH Josep, *Balseros*, Buenavida Producciones, 2002, 120 mn,

CAPOTE Waldo, GUERRA Armando, *Pedro Luis Ferrer. La revolución de un hombre*, La Cantera, 2008, 58mn.

DEL LLANO Eduardo, *Monte Rouge*, Sex Machine Producciones, 2004, 15mn

DEL LLANO Eduardo, *Pas de quatre*, Sex Machine Producciones, 2009, 18mn.

GUTIERRREZ ALEA Tomás, *Fresa y Chocolate*, ICAIC, IMCINE, 1994, 108mn

GUTIERRREZ ALEA Tomás, *Memorias del subdesarrollo*, ICAIC, 1968, 97mn.

GUTIERRREZ ALEA, Tomás, *La muerte de un burócrata*, ICAIC, 1966, 85mn.

GUZMAN Camila, *El telón de Azucar*, Épicentre films, 2007, 90mn,

MICHNA Joanna, *Les mécaniqueros, impossible n'est pas Cubain*, Allemagne/France, ARTE G.E.I.E, 2005, 52mn.

NEBRA Jorge, *Habanece*, Bulbeck & Mas, 2003, 91mn

PERDOMO Ismael, *No me voy a defender*, Documania, 2001, 52mn.

PÉREZ Fernando, *La vida es silbar*, ICAIC, Wanda Films, 1998, 106mn

PÉREZ Fernando, *Suite Habana*, Wanda Vision, 2003, 84mn.

RODRÍGUEZ ABREU Alina, *Buscandote habana*, ICAIC, 2007, 21mn.

SCHNABEL Julian, *Antes que anochezca*, Century Fox, 2000, 133mn

SOTO Asori, *Goodbye Lolek*, Producciones Aguaje, 2006, 12mn. [En ligne] <http://vodpod.com/watch/673990-del-documental-good-bye-lolek>

TABIO Juan Carlos, *La lista de espera*, ICAIC, DMVB, 2000, 107mn

WENDERS WIM, *Buena Vista Social Club*, Road Movie Film, ICAIC, Arte, 1999, 105mn.

# ANNEXES



## Tables des matières

SIGLES ET ABREVIATIONS .....	3
LEXIQUE .....	4
CARTES .....	9
DOCUMENTS ET EXTRAITS D'ENTRETIENS.....	11
Le monologue de la Havane .....	11
Réunion du CDR, quartier Monte Sitios, 1 <sup>er</sup> Juin 2007 .....	16
Quand César a rencontré Paco de Lucia .....	19
Ma position de sociologue étranger et les digressions .....	20
Les entretiens .....	22
TABLEAUX .....	23
La Havane. : Solde migratoire interne : 1981-2004 .....	23
Activités informelles : Archibald Ritter.....	24
PHOTOS .....	26
Consignas et messages muraux .....	26
Le modèle panoptique du <i>Presidio Modelo</i> , Île de la Jeunesse.....	28
La Havane .....	30
L'influence nord-américaine .....	31
Ville de distractions .....	32
Les Peintures d'Isael.....	33
Les musiciens .....	34
Les luchadores légaux.....	34
Nos musiciens.....	35
Les trous dans la ville .....	41
...deviennent des espaces de ventes .....	41
...deviennent des aires de jeu, de détente ou de repos.....	44
...deviennent des parkings .....	48
...en attente d'une nouvelle vie .....	50
...dissimulés derrière leurs anciennes façades .....	53
Quand la nature reprend le dessus .....	55

# Sigles et abréviations

ACDAM : Association Cubaine des Droits d'Auteurs Musicaux

ACR : Association Cubaine de Rock

AHS : Association Hermanos Saíz

ANAP : Association Nationale des Petits Agriculteurs

CDR : Comité de Défense de la Révolution

CENSEA : Centre National Supérieur Artistique de la Havane

CNC : Conseil National de la Culture

CNCA : Centre National des Contrats Artistiques

COMECON : Council for Mutual Economic assistance

CTC : Centrale des Travailleurs Cubains

CUC : peso CUBain Convertible

CUPET : CUBa PETroleo

EGREM : (Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales) : Entreprise d'Enregistrements et d'Éditions Musicales

ENA : Ecole Nationale d'Art

FAR : Forces Armées Révolutionnaires

FEEM : Fédération d'Étudiants de l'enseignement Moyen (secondaire)

FEU : Fédération des Étudiants Universitaire

FMC : Fédération des Femmes Cubaines

ICAP : Institut Cubain d'Amitié avec les Peuples

ICM : Institut Cubain de la Musique

ICP : Institut Cubain de Pétrole

ICRT : Institut Cubain de Radio et de Télévision

ISA : Institut Supérieur d'Art

ONAT (Oficina Nacional de Administración Tributaria) : Oficina Nationale d'Administration Tributaire

PCC : Parti Communiste Cubain

PNR : Police Nationale Révolutionnaire

SGAE : Société Générale des Auteurs d'Espagne

SNAC : Société Nationale des Auteurs Cubains

TRD : (Tienda de Recaudación de Divisa) : Magasin de Récupération de Devises

UNEAC : Union Nationale des Écrivains et des Artistes Cubains



# Lexique

*Aficionado* : amateur.

*Almendrones* : vieilles voitures américaines des années 50.

*Ambiente* : sorte de mauvaise ambiance teintée de violence.

*Amiguismo* : clientélisme, corruption, copinage.

*Apagón* : coupure de courant.

*Asedio* : harcèlement.

*Background* : fond instrumental enregistré accompagnant certains chanteurs.

*Bailable* (música) : musique « dansante », proche du *son* et de la *salsa*, joué par des groupes de plus grand format, possédant cuivres et violons.

*Balseros* : migrants cubains ayant quitté Cuba en 1994 dans des embarcations de fortune (*balsas*).

*Bicitaxi* : bicyclettes aménagées avec deux sièges à l'arrière qui parcourent généralement moins d'un kilomètre.

*Bocadito* : petit sandwich rond vendu généralement 5 pesos cubains.

*Bodega* : petite échoppe où sont distribués les produits subventionnés (*mandados*) par la *libreta*.

*Bombó* : tirage au sort effectué dans le but de désigner ceux qui pourront bénéficier d'un visa pour les Etats-Unis.

*Bongo* : Percussion cubaine composée de deux petits tambours liés, dont l'un est plus grand que l'autre.

*Bucanero* : marque de bière, vendue en canette en devise, la plus appréciée ou tout en moins la plus consommée à Cuba.

*Cadeca* : bureau de change.

*Camello* : moyen de transport fait de matériaux de récupération, caractéristique de la période spéciale.

*Cantautor* : auteur-compositeur soliste.

*Capitalinos* : habitant de la capitale, La Havane

*Casa particular* : chambre chez l'habitant.

*Casona* : grande maison de type colonial.

*Changüü* : version originelle et traditionnelle du *son*.

*Chavito* : nom populaire donné au peso convertible qui s'est substitué au dollar.

*Chicharones* : peau de porc frite savourée comme un amuse-bouche.

*Chispa et chispa de tren* : littéralement « étincelle ». *Tener chispa* (avoir de l'étincelle) signifie avoir la pêche, du panache. La *chispa de tren* (étincelle de train) désigne un rhum de très mauvaise qualité.

*Chivateo* : action de dénoncer un fait illégal ou une attitude politiquement inappropriée, délation.

*Chivatón* : délateur.

*Chucho (dar)* : chambrer, taquiner.

*Cola* : file d'attente.

*Come candela* : littéralement « mange-chandelle » : définit un lèche-botte, une personne obséquieuse.

*Congris* : un des plats de base de la gastronomie cubaine fait à base de riz et de haricots noirs.

*Consagrado* : qui connaît la renommée et la reconnaissance.

*Consignas* : affiches politiques de grandes tailles parsemant les murs des grandes villes cubaines.

*Cuadra* : le pâté de maisons.

*Cuentapropista* : travailleur à compte propre.

*Descargas* : improvisation, sorte de « bœuf » entre musicien, fait de manière spontanée.

*Destacado* : reconnaissance donnée aux travailleurs méritant d'une entreprise chaque année.

*Dieta* : petite somme d'argent donnée à un musicien partant en voyage.

*Diplotindas* : magasin réservé, jusqu'aux années 90 aux étrangers présents à Cuba, payable uniquement en devise. Devenus des *shopis*.

*Ellegua ou Elewa* : divinité afro-cubaine du destin.

*Expediente* : dossier professionnel et social que possède chaque cubain.

*Facilismo* : néologisme utilisé pour se référer aux attitudes attentistes et indolentes héritées des années de gratuité et de subventions soviétiques.

*Filin' ou Feeling* : style musical qui, tout en gardant ses racines cubaines (au niveau du boléro notamment), se base sur le phrasé et l'esthétique de la *soul* nord-américaine.

*Fula* et de là *fulano* : *fula* désigne dans le jargon, le dollar. *Fulano* désigne de manière familière une personne non définie : machin, truc.

*Gestión* : polysémique, ce terme s'emploie pour désigner toutes les démarches administratives ainsi que la mobilisation de réseaux de relations pour parvenir à un objectif personnel ou professionnel.

*Guagancó* : une des variétés de la *rumba*, souvent utilisée et adaptée par les groupes traditionnels de *son*.

*Guagua* : bus.

*Guateque* : fête paysanne.

*Gusano* : un ver de terre. Utilisé pour qualifier les contre-révolutionnaires qui ont quitté Cuba pour les États-Unis.

*Historiador* : c'est « l'historien » de la ville, Eusebio Leal, chargé de la rénovation et du développement culturel et économique du centre historique de la Havane.

*Instructor de arte* : éducateur artistique.

*Invento* : désigne une invention, un bricolage, une solution originale trouvée à un problème.

*Jinetero* : littéralement « cavalier ». Utilisé pour qualifier péjorativement les individus tentant de se rapprocher des touristes de manière à en tirer un profit quelconque.

*Jodedor* : moqueur. Se dit d'une personne qui aime plaisanter, se moquer (sans méchanceté) des autres.

*Libreta de abastecimiento* : livret de rationnement.

*Limpieza* : nettoyage. Nom donné aux descentes périodiques de police.

*Lucha* : lutte. Ensemble de moyens mobilisés par les Cubains au quotidien, pour parvenir à ajouter un complément nécessaire à leur salaire, généralement payé en monnaie nationale, qui ne leur permet pas de « tenir » le mois entier : petits négoce illicites, trocs...

*Luchador* : lutteur.

*Malecón* : front de mer de La Havane.

*Maleconazo* : manifestations populaires de 1994 protestant contre les pénuries et le gouvernement.

*Mambí* : combattant indépendantiste durant les guerres de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle.

*Mandados* : nom donné à toutes les marchandises fournies par la libreta.

*Maní* : cacahuète.

*Maquinas* : taxis collectifs, généralement de vieilles américaines.

*Maruiquitas* : fines lamelles de bananes plantains frites.

*Mecanismos* : euphémisme utilisé pour parler de la corruption, du rôle de l'illicite dans la société cubaine actuelle.

*Medio básico* : matériel de base mis à disposition des employés. Pour les musiciens, il s'agit par exemple des instruments, des amplificateurs et des tenues de scène.

*Microbrigadas* : initiative de construction populaire de logement où les maçons amateurs étaient libérés de leur poste de travail pour construire leur propre logement.

*Muella* : littéralement « molaire » qui a dérivé vers *dar muella* : argumenter, parler, bavarder.

*Municipio* : arrondissement d'une ville, ou zone d'une province.

*Novísima trova* : rénovation de la *nueva trova* favorisant la description réaliste de la société cubaine plutôt que l'esthétique poétique.

*Nueva trova* : datant les années 60 et héritière de la *trova*, cette rénovation ajoute au schéma du musicien seul s'accompagnant de sa guitare et de percussions mineures, un contenu plus poétique et social à ses paroles, mais aussi introduit les sons amplifiés, avec en particulier, le synthétiseur. Au-delà de ce style musical, on peut entendre par *nueva trova* une organisation plus structurée et administrée. : le Mouvement de la Nueva Trova (MNT). On peut ainsi entendre dire : « j'étais de la nueva trova ».

*Paladar* : restaurant géré par des particuliers payant pour cela une licence mensuelle.

*Palestino* : sobriquet péjoratif attribué aux non-havanais, particulièrement ceux qui proviennent des régions orientales de l'île.

*Papeleo* : paperasse.

*Pasmao'* : fauché.

*Peña* : généralement une petite fête improvisée. Peut aussi désigner une réunion programmée chaque semaine autour de la musique.

*Pincha* : petit boulot.

*Pinga (de)* : qualificatif très vulgaire désignant le sexe masculin couramment utilisé pour désigner des événements, actes ou choses négatives, désagréables.

*Pioneros* : nom donné aux élèves de primaires.

*Planilla* : formulaire.

*Plantilla* : personnel fixe de base d'une entreprise.

*Ponina* : de *poner* (mettre). Petite collecte d'argent.

*Quota* : part de produits livrés avec la *libreta*.

*Remesa* : transfert d'argent depuis l'étranger aux familles cubaines.

*Santero (a)* : Individu initié à la religion afro-cubaine, la *santería*.

*Rumba* : musique afro-cubaine dont les origines remontent au début du XIX<sup>ème</sup> se démarquant par l'utilisation unique de percussions et de voix. Sur une base rythmique répétitive mais cependant complexe, les chanteurs improvisent tout au long de longues séquences de jeu se référant souvent aux cultes afro-cubains. Il ne faut pas confondre la *rumba* cubaine et la *rumba* espagnole *flamenca*.

*Shopsis* : héritières des *diplo tiendas*, ce sont des magasins vendant des produits manufacturés uniquement payables en devises.

*Sobrecumplimiento* : heures supplémentaires.

*Solar* : appelé aussi *ciudadela* ou *cuartería*, le *solar* est une ancienne demeure (*mansión*) organisée autour d'une cour intérieure. Au fil des années, ces demeures ont été divisées en plusieurs unités de logement. Ils sont aujourd'hui les symboles de la déliquescence des conditions de vie des classe populaires à Cuba : généralement surpeuplés et dans un état de dégradation avancée.

*Son* : datant de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et inspiré du *changüí*, le son est originaire des provinces orientales de l'Île. Il se caractérise par l'utilisation de trois instruments majeurs : la guitare espagnole, les percussions africaines et le *tres* qui comme cette musique symbolise le syncrétisme cubain.

*Sopero* : qui joue « pour la soupe », sans plaisir du jeu, adaptant son répertoire pour les touristes.

*Swing (tener)* : pour un musicien, avoir de la classe, de l'énergie, de l'enthousiasme.

*Teque* : langue de bois politique.

*Tertulia* : petite fête improvisée.

*Tienda* : magasin vendant des produits en devise (CUC).

*Timba* : musique moderne fusionnant le *Ragga*, le *rap*, la *salsa*.

*Trago* : ligne de rhum.

*Tramite* : démarche administrative, transfert de papiers.

*Trapicheo* : utilisé pour qualifier une petite manœuvre illégale.

*Tresero* : joueur de *tres*, sorte de guitare typiquement cubaine.

*Trova* : inspirée des trouvères français entrés en Espagne au moyen-âge. La *trova* cubaine provient de ces musiciens itinérants à Cuba de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et du début du XX<sup>ème</sup>. Ces derniers allaient de villages en villages pour faire connaître leur musique se basant généralement sur des contes romantiques ou bien sur l'actualité des contrées dans lesquelles ils pérégrinaient.

*Trovador* : joueur de *trova*, puis de *nueva trova* et de *novísima trova*.

*Trovatur* : peut se dire d'un musicien qui ne joue que pour les touristes. « Tur » se réfère aux tours opérateurs touristiques.

*Tumbao* : phrase musicale répétitive d'accords qui va définir le rythme d'ensemble de la chanson jouée. On dit aussi de quelqu'un « *tiene tumbao* »: « il a le rythme, il a de la classe »

*Vanguardia* : avant-garde, titre honorifique donné aux citoyens pour leur mérite.

*Yuma* : sobriquet pour qualifier les étrangers à Cuba.

*Zafra* : récolte de canne à sucre.

# Cartes

Carte 1 : Cuba



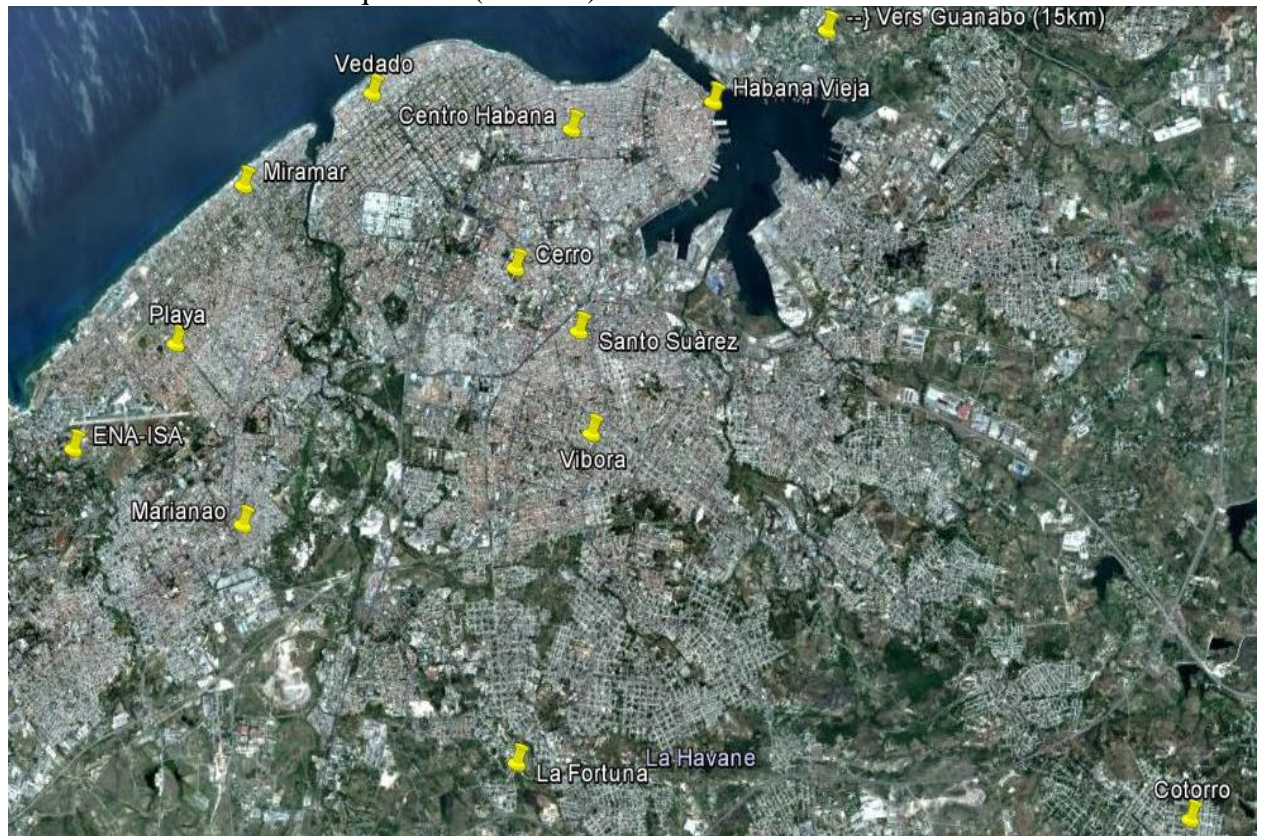
Source : voyagecuba.net

Carte 2 : La Havane



Source CIA

Carte 3 : La Havane et ses quartiers (Satellite)



Source : Google Earth

# Documents et extraits d'entretiens

## Le monologue de la Havane

*Texte comique de l'humoriste Jorge Bacallao.*

En ligne : <http://fr.youtube.com/watch?v=d4hTYNmQOYk>

Ma Havane est une ville unique, séductrice, envoûtante, historique, hystérique. Avec beaucoup de soleil et peu de lumière, avec beaucoup d'eau... Des égouts surtout. C'est une ville de femmes, de contradictions.

La Havane est l'unique ville au monde où c'est toi qui demande aux taxis où ils vont<sup>1</sup>... Et ils te répondent en criant (a voces)... Enfin, parfois (a veces)... Les chauffeurs de taxis sont comme les maîtres de la ville, mais pas seulement de la ville, aussi du langage. Par exemple, le Vedado ne se dit pas Vedado, mais (il pointe son doigt vers la gauche), et la Havane ne se dit pas la Havane, mais (il pointe son doigt vers la droite)<sup>2</sup>.

La (il pointe son doigt vers la droite) est une ville merveilleuse. C'est la ville des files d'attente, queues pour le pain, queues pour le bus, queues de poisson à côté des poubelles. La ville des files d'attente...

La Havane est inimitable. Imaginez vous par exemple 200 Italiens faire la queue à Rome pour manger une pizza... Impossible, vous ne pouvez pas. Et moi non plus d'ailleurs, car malheureusement jamais... je ne suis allé à Rome. La file d'attente à La Havane a son éthique et ses règles : on peut se faire remplacer par un ami, marquer deux fois son tour<sup>3</sup>, la queue peut se diviser... Arrêtez-vous cinq minutes n'importe où, et vous allez voir une file d'attente se former derrière vous. Dans les queues du bus à La Havane, il y a une alchimie, une entente, une empathie entre ses membres. On peut se présenter à la queue et demander "S'il vous plaît, quelle est la dernière personne de la queue pour le trajet du bus 174?". Et ils te comprennent. Ou on peut arriver et crier "74!", et ils te comprennent aussi!

La Havane est la ville la plus éduquée du monde où ont été faites des découvertes scientifiques absolument inédites. Par exemple, on a réussi à donner du goût à la température, avec la fabrication du "Frozen"<sup>4</sup>, qui a un goût de froid.

La Havane n'est pas seulement la ville de la culture mais aussi la ville de l'instruction. L'autre jour, par exemple, j'étais dans un bus plein à craquer, le chauffeur pile, je tombe par terre, je me relève et lui dit « eh, mec, c'est quoi ça?! » Du tac au tac, il me répond: « Ça, c'est l'inertie ! C'est la propriété qu'ont tous les corps de conserver leur vitesse dans un état de repos en absence de l'action d'autres corps sur ces derniers ». Je n'ai pas su quoi lui répondre...

La Havane, ville qui possède un médecin pour vingt habitants et un vendeur de détergent aromatisé pour dix habitants<sup>5</sup>. Un médecin pour vingt habitants, quel chiffre ! Seulement dépassé par certaines villes du Venezuela<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Les taxis sont en réalité collectifs et prennent des itinéraires fixés à l'avance par les chauffeurs.

<sup>2</sup> Les usagers pointent en direction du lieu de leur destination, si cela correspond avec l'itinéraire du chauffeur, celui-ci s'arrête.

<sup>3</sup> La règle dans la file d'attente est de demander en arrivant derrière quelle personne on se trouve, et demander, au cas où cette personne s'en aille, derrière qui cette personne se situe. Il faut donc savoir qui est le dernier et l'avant-dernier.

<sup>4</sup> Les *frozens* sont des crèmes glacées « à l'italienne » vendues 1 peso cubain, qui n'ont effectivement pas beaucoup de goût.

<sup>5</sup> On vend en effet beaucoup à Cuba *d'aromatizante*, dans un bidon en plastique d'un litre, d'une qualité assez contestable.



La Havane, ville Liberté, où l'on peut mettre de la musique à n'importe quelle heure, on l'on peut sortir sans chemise, où l'on peut jeter des ordures et déchets n'importe où, même et surtout dans les endroits où est écrit « Ne pas jeter d'ordures ».

La Havane qui te séduit, qui te défie, qui te dit « Pas chiche de trouver un téléphone public »<sup>7</sup>.

La Havane où s'écroulent les immeubles et où l'on construit des parcs, enfin... Des parkings, et des champs de culture biologique<sup>8</sup>.

La Havane, vieille coquette, qui remercie Eusebio Leal<sup>9</sup> pour la chirurgie esthétique par un clin d'œil libidineux.

La Havane qui a été prise par les Anglais et les orientaux<sup>10</sup>.

La Havane où les lascars se saluent en se faisant la bise comme s'ils étaient des mafieux de la Cosa Nostra. Où les témoins de Jéhovah qui aiment leur prochain comme eux-mêmes nous vendent les avocats à 15 pesos... Comme s'ils étaient des mafieux de la Cosa Nostra!

La Havane, où les palmiers donnent des bananes, attachées avec un ruban rouge<sup>11</sup>.

La Havane et ses lieux sacrés, ses lions du Prado<sup>12</sup>, ses cerfs du parc zoologique, ses oiseaux<sup>13</sup> du Yara... Et Coppelia, la cathédrale de la crème glacée, et de l'amour. Prenez votre petite amie par la main et emmenez-la à Coppelia Mais n'attendez plus, emmenez-la directement le lundi<sup>14</sup> et profitez du délicieux *rizado*... de vanille<sup>15</sup>. Faites gaffe à ne pas vous brûler avec l'eau<sup>16</sup>.

La Havane avec ses deux journaux, le Granma pour te tenir au courant de l'actualité, le Juventud Rebelde pour te l'expliquer.

La Havane, ville des enfants qui jouent au baseball dans les jardins du Capitole... avec leur balle « poli »<sup>17</sup>.

Les trois premières causes de mortalité à La Havane:

I : infarctus pour pétage de plomb à cause de la lumière.

II : infarctus pour pétage de plomb à cause de l'eau.

III : fracture du crane causée par un tir de « poli », tandis que vous vous baladiez près du Capitole.

La Havane, où personne ne se couche sans avoir mangé. Maintenant vous le savez, le jour où vous n'avez pas mangé... N'allez pas vous coucher.

---

<sup>6</sup> Il fait ici référence aux accords de coopération entre Cuba et le Venezuela. Le Venezuela fournit en effet le pétrole à des prix préférentiels en échange de l'envoi de médecins cubains.

<sup>7</sup> De très nombreux téléphones publics dans les rues de La Havane ne fonctionnent pas.

<sup>8</sup> Les immeubles qui sont en train de s'effondrer, sont entièrement rasés et remplacés généralement par des parkings d'état, par des potagers urbains (*organopónicos*) et bien d'autres choses...

<sup>9</sup> Architecte et historien de la ville de La Havane qui est à l'origine de la campagne de rénovation d'une partie du quartier historique de la ville, La Habana Vieja, et d'une partie du Malecón.

<sup>10</sup> *Orientales* désigne les "migrants intérieurs" qui ont quitté les provinces de l'est du pays, pour venir s'installer dans la capitale. Appelés aussi péjorativement *palestinos*.

<sup>11</sup> Attacher un régime de bananes à proximité de sa maison fait partie d'un rite d'oraison de la religion Afro-cubaine, la *santería*.

<sup>12</sup> Des statues de lions surveillent l'entrée et la sortie du Paseo del Prado, ballade piétonne du centre ville.

<sup>13</sup> Les animaux à plumes peuvent tous potentiellement à Cuba désigner les hommes homosexuels. Le Yara est un cinéma du Vedado, lieu de rendez-vous d'une partie de la communauté gay havanaise.

<sup>14</sup> Les files d'attente à Coppelia, fameux glacier en monnaie nationale, peuvent atteindre une centaine de mètres et les Cubains ne sont jamais sûr que le stock de glace ne se termine pas avant leur tour. Le Coppelia de La Havane est fermé le lundi. En s'y rendant le lundi, on est au moins fixé sur son destin...

<sup>15</sup> Le *rizado* est normalement un mélange de glace à la vanille avec un autre parfum. Le *rizado* de vanille n'existe donc pas. Il se moque ici du peu d'offre de parfum dans ce glacier.

<sup>16</sup> En effet, l'eau servie avec les glaces au Coppelia est systématiquement tiède.

<sup>17</sup> Le mot « poli » désigne une vieille balle de baseball rafistolée, son nom provient d'une déformation de la marque américaine *Spalding*.

Je l'aime ma Havane. Ma très chère Havane. Mais je ne l'aime pas de cet amour ridicule pour sa terre, ni pour l'herbe sur laquelle nous marchons<sup>18</sup>. Non, je l'aime vraiment. Combien de souvenirs? Combien de Plan Tareco<sup>19</sup>? Combien de fuites? Combien d'infiltrations? Combien de bagarres? Combien de déchets blancs pendus aux balcons? Combien de balcons pendus aux déchets<sup>20</sup>? Combien de nids de poule? Il existe dans ma Havane des nids de poules légendaires, nids de poules classés Patrimoine Mondial de l'Humanité<sup>21</sup>, nids de poules qui, s'ils pouvaient parler, nous raconteraient l'histoire de la lutte de notre peuple pour sa souveraineté.

Ma Havane avec ses gens amateurs et connaisseurs en matière de sport. Un peuple qui sait qu'au karaté, la partie d'exhibition s'appelle *kata* et la partie du combat s'appelle *kumité*. Et mon peuple havanais est toujours au combat : « Dans chaque pâté de maison, un kumité! »<sup>22</sup>.

À La Havane se situe mon Lawton natal, « Prix National du Marché Noir 2006 ». Je suis né à Lawton, je vis à Lawton, et à ce que je vois... Je vais mourir à Lawton.

Ami Européen, viens à La Havane, viens loger chez moi, ma Havane te recevra les bras ouverts, que dis-je, les jambes ouvertes<sup>23</sup>... Marche avec moi dans cette ville qui a éradiqué le racisme, où dans les rues se baladent des Allemands d'un mètre cinquante avec des Noires de deux mètres! Je suis né à La Havane et en serai toujours fier. Jusqu'à aujourd'hui, je n'ai eu aucun problème, ni prohibition à vivre à La Havane... Sauf peut-être qu'étant né à la Havane, je ne peux pas être policier<sup>24</sup>.

Alors peuple havanais, prend conscience du cadeau qui t'as été accordé, tu vis à La Havane! Pas à Madrid, pas au Canada, pas à Miami. Si tu vivais à Madrid, tu serais Madrilène, si tu vivais au Canada, tu serais Canadien, si tu vivais à Miami, tu serais de la mafia anti cubaine...

Tu dois aimer ta Havane, ma Havane, notre Havane. Il n'y a pas d'eau ? Il pleuvra ! Il n'y a pas de lumière ? Le soleil t'éclairera ! Il n'y a pas de transport ? Bon... Ça c'est un problème un peu plus compliqué...

Je lève ma main et me sert un verre d'eau de la baie<sup>25</sup>, ou de bière des Carnavals<sup>26</sup>... Bon, de préférence, de l'eau de la baie... et je monte sur ma terrasse, et quand le soleil se lève, je regarde La Havane... Pardon... Les restes de La Havane...

Parce que moi, en plus d'être cubain, je suis havanais.

---

<sup>18</sup> Bacallao fait un jeu de mot sur la double signification du mot *planta* qui désigne la plante des pieds mais aussi un étage. Il fait référence à la dégradation des habitations à Cuba qui voient parfois pousser dans leurs structures des mauvaises herbes et même des petits arbustes.

<sup>19</sup> Le *plan Tareco* est une campagne étatique de recueil chez les particuliers des objets non utilisés, dont on ne se sert plus.

<sup>20</sup> Allusion à la chanson de Gerardo Alfonso, « Sabanas Blancas » qui est un merveilleux hymne à la Havane, extrêmement populaire dans la capitale, le refrain entonnant "sábanas blancas colgada en los balcones" (les draps blancs pendus aux balcons)

<sup>21</sup> La Vieille Havane est classée Patrimoine mondial de l'humanité de l'UNESCO depuis 1981.

<sup>22</sup> Jouant sur l'homophonie avec le slogan de CDR, Comités de Défense de la Révolution « En cada cuadro un comité ».

<sup>23</sup> Allusion à une chanson de Carlos Varela « Habáname » : « Mi padre dejó a su tierra, y cuando al Morro llegó, La Habana le abrió sus piernas y por esto nació yo ». (Mon père a abandonné sa terre, et quand il est arrivé au Morro, La Havane lui a ouvert les jambes. Et de là, je suis né).

<sup>24</sup> Aucun policier ne peut exercer dans sa ville d'origine de façon à éviter la corruption. Les policiers de La Havane sont ainsi majoritairement des « orientaux ».

<sup>25</sup> La baie de la Havane, où se situe le port industriel est horriblement polluée.

<sup>26</sup> Pendant le carnaval de La Havane, sont installées des "pipas" qui sont d'énormes cuves remplies d'une bière dont la mauvaise qualité n'a jamais été égalée.

## Traduit de l'espagnol

### Mi Habana

"Mi Habana es una ciudad única, seductora, enajenante, histórica, histérica. Con mucho sol y poca luz; con mucha agua... albañal. Es una ciudad de muchas mujeres. Ciudad de contradicciones.

La Habana es la única ciudad del mundo donde tú le preguntas a los taxistas para dónde van, y ellos te responden a voces... A veces.

Los taxistas son como los dueños de la ciudad; y no sólo de la ciudad, sino también del lenguaje. Por ejemplo, el Vedado no se dice Vedado sino (apunta a la izquierda), y La Habana no se dice La Habana sino (apunta a la derecha).

La (apunta a la derecha) es una ciudad maravillosa. Es la ciudad de las colas: colas del pan, colas de la guagua, cola del pescado fuera de los latones de basura. Refresco gaseado de cola.

La ciudad de las colas: La Habana es inconfundible. Imagínense por ejemplo, a 200 italianos haciendo cola en Roma pa' comerse una pizza... No pueden. Yo tampoco, porque desafortunadamente yo jamás... he ido a Roma. La cola en La Habana tiene su ética y sus reglas. Se puede poner un amigo, se puede rotar, y se puede marcar dos veces. Párese 5 minutos donde usted quiera, y verá como se forma una cola detrás de usted. En la cola de la guagua de la Habana hay una química. Un compromiso, una empatía entre sus integrantes. Por ejemplo: Se puede llegar a la cola y decir: - Me hacen el favor, ¿quién es la última persona de la cola de la ruta 174? ... ¡y te entienden! O Puedes llegar y decir: - 74 - ¡Y también te entienden!

La Habana es la ciudad más culta del mundo, donde se han hecho descubrimientos científicos inéditos. Por ejemplo, se ha logrado darle sabor a la temperatura, con la fabricación del "Frozen", que sabe a frío.

La Habana, no es sola la ciudad de la cultura, pero es una ciudad de instrucción. El otro día, yo iba en una guagua, te voy a poner un ejemplo, en la 74, el chofer mete un frenazo, la guagua llena de gente y paf! Me caí pal suelo y digo "Oye, compadre que cosa es esto?! Me dice "es la inercia. Es la propiedad que tiene todo cuerpo a conservar su velocidad a su estado de reposo en ausencia de la acción de otro cuerpos sobre ellos." No le pude responder.

La Habana, ciudad con un médico por cada 20 habitantes y un vendedor de aromatizante para cada 10. ¡Un médico por cada 20 habitantes! ... ¡Qué cifra esa! Sólo superada por algunas ciudades de Venezuela.

La Habana es la Ciudad Libertad, donde se puede poner música a cualquier hora, donde se puede salir sin camisa, y botar basura donde se quiera; incluso donde diga: "No botar basura."

¡La Habana!, ciudad que te desafía, que te seduce, que te dice: - ¿A qué no encuentras un teléfono público?

La Habana donde se derrumban edificios, y se construyen parques, parqueos y organoponicos.

La Habana, que como vieja coqueta le agradece la cirugía estética a Eusebio Leal con un guiño lascivo.

La Habana que ha sido tomada por los ingleses y por los orientales.

La Habana donde los guapos se saludan con besitos, como si fueran mafiosos de la Cosa Nostra; donde los Testigos de Jehová, que aman al prójimo como a sí mismos, venden los aguacates a 15 pesos, como si fueran mafiosos de la Cosa Nostra!

La Habana donde las palmas dan plátanos, amarrados con una cinta roja.

La Habana con sus lugares sagrados: los leones del Prado, los venados del zoológico de 26, los pájaros del Yara; y Coppelia, la catedral del helado, la catedral del amor. Tome a su pareja de la mano y llévela a Coppelia; pero no espere más, no deje el amor para otro día; el mismo lunes lleve a su pareja a Coppelia y disfrute del rico rizado de vainilla. Mucho cuidado no se quemee con el agua.

La Habana, con 2 periódicos: Granma, para que te enteres de las noticias y Juventud Rebelde para explicártelas.

La Habana, ciudad de los niños que juegan pelota en los jardines del Capitolio. Con pelotas de poli.

Las tres primeras causas de muerte en la Habana:

I-Infarto por encabronamiento con la luz.

II-Infarto por encabronamiento con el agua.

III-Fractura de cráneo por pelotazo de poli mientras paseabas por frente al Capitolio.

La Habana, donde nadie se acuesta sin comer. (Así que lo saben, ¡el día que usted no haya comido, no se acueste!).

A mí me encanta mi Habana. Mi Habana querida, yo la quiero. No como el amor ridículo a la tierra, ni a la hierba que pisan nuestras plantas. La quiero de verdad. ¡Cuántos recuerdos! Cada “plan tareco”, cada salidero, cada tupición, cada bronca. Cada ripio blanco colgado en los balcones; cada balcón colgando de un ripio, cada bache. En mi Habana existen baches legendarios. Baches Patrimonio Cultural de la Humanidad. Baches de más de 60 años de existencia, baches que si pudieran hablar, narrarían la historia de la lucha de nuestro pueblo por su soberanía.

Mi Habana con su pueblo amante y conocedor del deporte; un pueblo que sabe que en el karate, la parte de la exhibición se llama: Kata, y la parte del combate se llama... Kumité. Y mi pueblo, el pueblo de mi Habana, siempre está en combate. En cada cuadra, un Comité! Dentro de La Habana, está mi Lawton natal: “Premio Nacional del Mercado Negro 2006”. Nací en Lawton, vivo en Lawton, y por lo que veo, voy a morir en Lawton.

Amigo europeo, ¡ven a la Habana! Quédate en mi casa ¡Mi Habana te recibe con los brazos abiertos! ... mejor, ¡Con las piernas abiertas! Ven a caminar conmigo por una ciudad que erradicó el racismo; por cuyas calles se pasean alemanes de seis pies, con negras de ocho pies. Yo nací en La Habana, y siempre me sentiré orgulloso de eso. Hasta ahora nacer en la Habana, no me ha traído problemas, jamás, ni prohibiciones... Solo beneficios. Bueno, la única prohibición, quizás que como nací en La Habana, no puedo ser policía.

Entonces Habanero, date cuenta del don que te ha sido otorgado. ¡Vives en la Habana! No en Madrid, no en Canadá, no en Miami; porque si vivieras en Madrid, serías madrileño, si vivieras en Canadá, serías canadiense, y si vivieras en Miami, serías de la mafia anticubana.

Quiere a tu Habana, a mi Habana, a nuestra Habana. ¿No tienes agua? ¡Ya lloverá! ¿No tienes luz? ¡Ya saldrá el sol! ¿No tienes transporte? ... bueno, ya eso es un poco más complicado.

Levanto mi mano, me sirvo un vaso del agua de la Bahía, o de cerveza de los carnavales, preferiblemente de agua de la Bahía. Y me subo a una azotea y cuando el sol se pone, miro el resto de mi Habana.... Perdón, ¡los restos de La Habana!,

Porque yo, además de cubano... ¡soy habanero! "

## **Réunion du CDR, quartier Monte Sitios, 1<sup>er</sup> Juin 2007**

En juin 2007, les habitants du bâtiment dans lequel je vivais illégalement sont invités à une réunion de voisinage organisé par le CDR. Soledad chez qui je vis dans le centre m'en a donné un petit compte-rendu.

Je me demandais, au vu de ce qu'il se passait dans le pâté de maison dans lequel je vivais comment pouvaient se dérouler dans la plus parfaite indifférence des activités illégales ? Normalement, et c'est ainsi que le statut est défini, les CDR, en plus de veiller au bon déroulement de la *cuadra* d'un point de vue technique, des ressources (eau, électricité etc.) se doit de signaler et combattre toute activité allant à l'encontre de la loi. Les observations dans la *cuadra* de Soledad m'ont permis de voir que cette activité primordiale du comité n'était pas effectuée. Les *business* de chacun continuent sans que personne ne s'en offense et sans donner lieu à aucune forme de sanctions. On continue donc de louer une chambre à des touristes ou des Cubains sans licence, à vendre du fromage, du café, du poisson, du poulet. On peut avancer quelques explications sur ce « relâchement » du contrôle. Tout d'abord, les chefs du comité et les délégués de chaque *cuadra* ont tout intérêt à ce que le pâté de maison vive dans les meilleures conditions possibles, donc à ne pas signaler certains négoce qui conditionnent le bien-être matériel de chacun. Devant eux aussi inventer pour améliorer leur quotidien et vivre un peu mieux, il serait absurde de dénoncer et sanctionner les réseaux informels existant dans la *cuadra* puisque eux-mêmes y sont intégrés. Ils scieraient la branche sur laquelle ils sont assis.

Les représentants de ces entités sont élus. De fait, le statut de chef de secteur ou de comité ou de délégué leur donne certains avantages concrets mais aussi un prestige symbolique dans leur « CV de bons révolutionnaires ». Ainsi, s'ils veulent être élus et réélus, il convient de caresser les électeurs « dans le sens du poil » tout en sachant trouver un équilibre sain pour le pâté de maison.

Maintenant, comment expliquer le fait que la structuration de ce réseau informel soit parfois mise en question. Le cas précis de la réunion de voisinage du 1<sup>er</sup> juin peut être un exemple. Un élément extérieur à ce système pourtant bien rodé et bouclé peut faire vaciller ce petit consensus autour des activités informelles. Dans le cas de la *cuadra* de Soledad, il s'agit d'un nouveau voisin qui a récemment « permuté » (déménagé, échangé son appartement comme c'était la procédure à ce moment) dans l'immeuble et qui est militaire. Il représente, au moins selon lui, un certain ordre (puisque c'est un militaire) qu'il convient de respecter.

Voyons les points qui ont été abordé par lui lors de cette réunion.

- La question du bruit que font les enfants qui jouent dans le patio.
- La question de jeu de domino dans ce même patio au fond, chose qui peut effectivement déranger les voisins.
- Et enfin la présence de touristes dans l'immeuble.

Les deux premiers points sont extrêmement pratiques et concrets, car ils touchent directement son propre quotidien. Le bruit est omniprésent dans la Havane et la sphère privée se doit d'être un refuge ultime pour se préserver et maintenir un minimum de santé mentale. Le fait d'aborder ce point dans une réunion de voisin est donc tout à fait normal. Le troisième point abordé par le militaire demeure plus trouble quant aux raisons de cette mise à jour.

La présence de touristes dans l'immeuble n'enfreint concrètement en rien sa tranquillité et son bien-être quotidien. Il s'agit plus ici d'une question de morale socialiste. Personne ne doit en effet louer illégalement à des touristes car ces derniers se doivent d'aller dans des hôtels ou des *casas particulares* déclarées, de façon à ce que l'État et la société dans son intégralité bénéficient de la rente qu'ils peuvent apporter. Louer à des touristes équivaut ainsi pour lui à voler et s'approprier le bien collectif, si on considère les touristes comme un bien collectif. Ainsi, du fait dans son statut de militaire, il se sent investi d'une mission de protection de la société cubaine, comme il l'a fait en tant que combattant de la révolution dans la Sierra Maestra, à Girón, et par la suite en Angola (points de sa vie qu'il a énuméré lors de cette réunion de façon d'une part à donner une légitimité à son propos, et d'autre part à impressionner car cela suppose un ensemble de réseaux de relations de haut-placés et gradés qu'il peut mobiliser si la situation vire au conflit). Cette position de redresseur de torts est en outre permise par la situation économique des militaires, qui reçoivent une rémunération et un ensemble de stimulations qui rendent moins nécessaire le déploiement d'activités illégales et la mobilisation du réseau de la *cuadra*. S'il doit résoudre un problème, on peut supposer par ailleurs qu'il se dirigera vers son travail de militaire.

Toutes ces raisons sont en relation avec des facteurs moraux et politiques de respect à la cause révolutionnaire. Mais il est tout à fait possible que cette mise à jour des faits du pâté de maison ait eu lieu pour des raisons personnelles. Le fait de voir de gens gagner de l'argent entraîne souvent des jalousies et des envies. Le meilleur moyen de faire taire ces frustrations est de tenter de stopper les activités illégales bien qu'elles ne nuisent pas directement à sa

propre vie. Il peut s'agir aussi de conflit direct avec certains voisins. Par exemple, le premier point du bruit fait par les enfants qui jouent dans le patio et dérangent sa tranquillité. Sergitín est le petit-fils de Soledad. Puisqu'il est le plus âgé de ces enfants, ce militaire l'a grondé, chose qui n'a pas plu à Soledad, qui le lui a rapidement fait savoir. La situation en est restée aux mots mais était évidemment tendue. Or, Soledad m'accueille dans son appartement. Il est ainsi possible que le militaire ait décidé de rendre public son mécontentement pour nuire à Soledad, suite à leur petite altercation. Il n'avait cependant pas pris en compte que Soledad est sollicitée par de très nombreux habitants du bloc pour utiliser son téléphone, qu'on lui demande souvent son aide pour les goûters d'anniversaire (elle est cuisinière à la retraite), etc. Il est donc très difficile de la « mouiller » puisqu'elle bénéficie de la protection et de la bienveillance de très nombreux habitants. Il n'y a pas eu de suite à ses réclamations.

## Quand César a rencontré Paco de Lucia

*César (guitariste et directeur du groupe Jelengue), me raconte comment, pendant son voyage en Espagne, il y a rencontré Paco de Lucia, Manolo Sanlucar, et Vicente Amigo, trois des plus grands compositeurs et interprètes de musique flamenco et rumba espagnole au monde.*

En 1998, quand j'étais en Espagne, un ami à moi qui était serveur dans le *Café Central*, m'a dit :

- Je vais t'inviter dans un endroit très spécial.

C'était dans un quartier que je connaissais déjà, le *Lavapiés*, qui était un quartier comme on dit ici marginal, pauvre quoi... Il me dit :

- Je vais t'inviter dans un *tablao*'. Je vais t'inviter parce qu'il y a de la super musique là-bas.

- Pas de problème.

On arrive, il y avait un bar de long en large avec des tabourets et plusieurs tables avec des chaises. Alors je cherche où est le *tablao*', mais je ne vois rien. Où est ce foutu *tablao*' ? Mon ami me demande si je veux boire quelque chose, je prends une bière. Et puis il me dit :

- Allez, on y va !

- Tu m'étonnes qu'on y a va ! Y'a personne ici !

Et puis je vois qu'au lieu de sortir par là où on est entré, on va au fond de la salle, et il pousse une petite porte dérobée qu'on ne voyait pas du tout d'ailleurs. Alors quand on est entré, il y avait effectivement un *tablao*' : plein de tables regroupées au centre de la salle, avec les tabourets le long des murs. Dans ce truc, il y avait Paco de Lucia, Manolo Sanlucar, Vicente Amigo et d'autres musiciens que je ne connaissais pas à l'époque. Mais ces trois-là, pour sûr que je les connaissais. Par chance, je n'avais pas pris la guitare ce soir-là ! Bon je dis par chance, j'aurais pu jouer mes trucs, ça aurait sonné différemment, mais bon... Et ces espèces d'animaux ont commencé à jouer. Bon, je dis animaux, tu vois ce que je veux dire... Durant une pause, ils disent à mon pote :

- Tu ne nous as pas présenté ton ami ?

- Oui, c'est César Regueiro, il est cubain, il a un groupe qui s'appelle *Jelengue*.

Ils ne m'ont pas demandé de quel instrument je jouais, mais s'ils m'avaient demandé j'aurais répondu :

- Saxophone ! [il rit].

Mais cela reste une expérience inoubliable, parce qu'à part ça, c'est une ambiance... Ils jouent avec du rhum sur les tables, ils profitent, ils passent un bon moment entre amis. C'est une musique qui vient du cœur tu vois. Quel dommage que je n'aie pas pu enregistrer ça !!



## Ma position de sociologue étranger et les digressions

Tous mes entretiens ont été peu directifs. Je laissais les interviewés digresser s'ils le désiraient. Cela a eu pour conséquences des entretiens souvent très longs, pour lesquels les regroupements thématiques ont été complexes par la suite. Mais cela a apporté une grande richesse et une sincérité à nos échanges, et une diversité des thématiques abordées, faisant apparaître comme ici des formes de frustration. Je prends pour exemple deux extraits où mon statut de sociologue non-cubain apparaît. Dans le premier extrait, ma présence surgit dans une conversation où mon interlocuteur commençait à s'agacer de la situation de son pays. Dans le second, et après cette expérience, je décide de prendre les devants et d'interroger mon interlocuteur sur ma présence à Cuba, cela l'amène à digresser sur sa vie d'artiste.

***RICHARD*** me parle du fonctionnement de son pays et des raisons des difficultés de Cuba.

« Moi je vis de manière humble, tu as été chez moi, tu as bien vu. Tu vois, j'ai dû demander 2 pesos cubains à un ami pour pouvoir aller faire une gestion de travail. J'ai fait une tournée dans l'Île pendant tout le mois d'avril [en tant que producteur technique pour les concerts de Gerardo Alfonso] et ils auraient dû me payer il y a un mois. Ils ne l'ont pas fait. Pourquoi ? Parce qu'il y a des mécanismes qui ont dit que non, qu'il ne fallait pas sortir cet argent, etc. Mais, si toi, tu gagnes de l'argent grâce à mon propre travail [il parle de l'entreprise nationale gérant la tournée], pourquoi tu ne me donnes pas l'argent que tu me dois. Tu vois, moi je m'habille simplement. Ça ne pose pas de problème car je viens d'une famille humble, et j'adore être humble ! Moi je veux juste vivre de manière digne. Dans le quartier, pas de problème, mais quand j'arrive à une réunion de l'entreprise, avec mes chaussures trouées et mon *jean* sale et qu'on demande « Où est le producteur programmeur de Gerardo Alfonso ! ». J'ai l'air de quoi ? Tu vois bien qu'il y a quelque chose qui ne tourne pas rond. Alors après je ne peux pas dire à un pote à moi musicien qui est un peu contre tout ça de penser autrement si ce mec n'a pas d'entreprise, se fait chier dans la vie alors qu'il chante comme les dieux !

Et puis d'ailleurs, pourquoi c'est toi qui en train de faire cet entretien avec moi et pas un journaliste cubain. Je te pose la question. Pourquoi pas un Cubain, pas pour me la publier dans *Juventud Rebelde* mais je ne sais pas moi, dans un petit journal, dans la gazette de l'Université de la Havane. Pourquoi ce mec n'est pas là et toi si. »

***C'est à toi de me le dire...***

« Parce qu'il y a des trucs qui ne fonctionnent pas. Pourquoi pas une autre personne que toi... Parce que peut-être ce mec, il est en train d'en chier pour pouvoir acheter des œufs pour ses

gamins et qu'il n'a pas assez d'argent pour ça et taratata, comme d'habitude... Parce que c'est ça, les gens qui doivent faire leur boulot ne peuvent pas le faire, ils sont dans des choses plus importantes, la bouffe, le reste ils n'en ont rien à faire... »

*ISAEL. À la suite de la remarque de Richard, j'ai demandé à Isael lors de notre entretien ce qu'il pensait de mon travail et de ma présence à Cuba dans le but de faire une thèse.*

« Une thèse, c'est démontrer, c'est un travail scientifique d'abord. Cela veut dire que tu dois retranscrire la véracité des choses et de la façon dont elles se présentent à toi. Tu dois trouver les points importants et qui vont avoir une utilité, pour ton étude, pour la connaissance, pour une société. Il faut que ça te serve, mais pas seulement pour toi, aussi pour les Français, pour ceux qui s'intéressent à la vie artistique, d'un pays, d'une nation, pour que l'on se rende compte que parfois les artistes n'y arrivent pas car il y a beaucoup de choses qui se dressent sur leur chemin, qui empêchent le triomphe de leur sentiment, de leur raison d'être. Parce qu'être artiste c'est juste une façon d'être soi-même, d'être reconnu, par pour l'argent, mais le fait de dire ce que l'on ressent, vouloir que les gens reconnaissent ce sentiment. C'est ça être artiste.

Moi par exemple, j'aurais aimé ne pas connaître toutes les difficultés que j'ai connues. J'aurais aimé être français ou italien, j'aurais aimé que mon père soit riche, directeur d'une usine : « Papa, j'ai envie de chanter ! » « Ne t'inquiète pas mon fils, je vais t'ouvrir un cabaret et tu pourras chanter, t'inquiète pas, et je vais t'envoyer plein de gens là-bas pour t'écouter, je vais payer la télévision pour que tu puisses y passer ». Mais moi tout ça, je ne l'ai pas eu, je suis né dans la Sierra Maestra, où Fidel a pris le maquis. Alors imagine-toi, je suis passé par plus d'épreuves que n'importe quel autre musicien pour être ici à La Havane. Et aujourd'hui encore, je continue d'en baver, mais tout ce que j'ai fait, c'est le produit des mains et de la tête que tu vois là. Alors qu'on y arrive ou qu'on y arrive pas, qu'on triomphe ou pas, on va essayer de prendre un peu de temps avant la mort qui nous attend tous... Pour continuer à défendre la musique, la *trova* à Cuba. Je suis *trovador*, je continuerai à être *trovador*. »

## Les entretiens

Les entretiens biographiques sont des récits de vie des musiciens. Les entretiens compréhensifs se basent sur les pratiques des musiciens, sur le recul qu'ils peuvent prendre sur leur métier, et sur leur représentation. Ce que j'appelle les entretiens informatifs sont des entretiens destinés à obtenir des informations plus générales sur la société cubaine, son fonctionnement ou ses institutions. Certains entretiens avec les musiciens, en raison de leur longueur, se sont déroulés sur plusieurs jours (Avec Mateo et Richard notamment).

Ramón : *Joueur de tres dans un groupe.*

Mars 2007 : Entretien biographique, chez Soledad (mon logement).

Août 2008. Entretien compréhensif, chez lui, (Guanabo).

Isael : *Trovador*

Juillet 2008 : Entretien biographique, chez lui (La Fortuna).

Août 2009 : Entretien compréhensif, chez lui (La Fortuna).

David : *Trovador*

Avril 2007 : Entretien biographique, chez Soledad (mon logement).

Juillet 2008 : Entretien compréhensif, chez lui (Santos Suárez).

Richard : *Trovador et producteur technicien*

Avril 2007 : Entretien biographique, chez lui (Santos Suárez).

Août 2008 : Entretien compréhensif, chez lui (Santos Suárez).

César : *Directeur de groupe, chanteur, guitariste, tresero.*

Juin 2007 : Entretien biographique, chez lui (Centro Habana).

Juillet 2008 : Entretien compréhensif, chez lui (Centro Habana).

Mateo : *Membre de groupe, guitariste et professeur de guitare et répertoire populaire.*

Juillet 2008 : Entretien biographique, chez lui (Víbora).

Juillet 2009 : Entretien compréhensif, chez lui (Víbora).

Frank Delgado : *Trovador.*

Août 2009 : Entretien biographique et compréhensif chez lui (Vedado) .

Pedro Enrique : *Guitariste soliste et professeur de guitare.*

Mai 2007 : entretien biographique (à l'ENA).

Mayra : *Professeur de solfège, harmonie et théorie musicale.*

Février 2007 : entretien informatif, chez elle (Cotorro).

Soledad : *Retraitée de la restauration.*

Mars 2007 : entretien informatif, chez elle (Centro Habana).

# Tableaux

## La Havane. : Solde migratoire interne : 1981-2004

Año	Saldo Migratorio
1953-1959	20.547*
1960-1970	14.144*
1971-1980	9.893*
1981-1990	11.746*
1990-1993	12.746*
1994-1996	22.852*
1997-1998	-5.614
1999	3.156
2000	3.972
2001	5.202
2002	5.771
2003	5.820
2004	5.671

\* Promedio anual

Source: ONE. Anuario Demográfico de Cuba 1990-2004.

On remarque ici la brusque chute du solde migratoire interne de La Havane à partir de 1997 qui correspond au *Decreto-ley 217 del Consejo de ministros sobre las Regulaciones migratorias internas para la Habana y sus Contravenciones*, posant de fortes restrictions sur les déplacements vers la capitale.

## Activités informelles : Archibald Ritter

*Table 1: Categories of Economic Activity with Special Reference to Cuba*

Type of Activity	General Character of Activity	Examples
<b>A) HOUSEHOLD ECONOMY</b> Non-monetized activities within families and households or among neighbours and friends.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Child rearing</li> <li>• Personal services</li> <li>• "Do-it-yourself" activities</li> <li>• Cooperative work around the home</li> <li>• Barter of legal goods and services</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• All tasks relating to support and rearing of children</li> <li>• All household tasks</li> <li>• Home maintenance and repair</li> <li>• Repair of plumbing etc. for a neighbour</li> </ul>
<b>B) FORMAL ECONOMY</b> Legal products produced within the regulatory framework of the state.		
1. Licensed "self-employment": agricultural and non-agricultural enterprises.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Registered <i>cuenta propistas</i> (self-employed workers)</li> <li>• Small farmers</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 157 registered activities; 153,000 persons (as of Jan. 2003)</li> <li>• Tobacco farmers</li> </ul>
2. Formal enterprises: public sector, joint ventures, state enterprises and cooperative enterprises.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ministries</li> <li>• Tourism; Minerals; International Marketing</li> <li>• Sugar sector</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Meliá S.A.; Sherritt; Habanos S.A</li> <li>• Cimex; Gaviota; Cubanacán</li> </ul>
<b>C) UNDERGROUND ECONOMY</b> Unauthorized or illegal methods, legal goods and services.		
1. "Legitimate" underground economic activities: home-based and non-home-based enterprises.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Unrecorded production and transactions</li> <li>• Construction and maintenance</li> <li>• Unauthorized street sales</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Appliance repair</li> <li>• Plumbing electrical repair</li> <li>• Cigar sales, "gypsy taxis"</li> </ul>
2. Within registered self-employment activities.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Unauthorized sales</li> <li>• Unauthorized dollar activities</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bicycle repair shop selling replacement parts</li> <li>• <i>Peso</i> taxi providing service in \$US</li> </ul>
3. Underground activities operating within state firms or the public sector.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Private payments to state employees above official rates</li> <li>• Under-the-counter sales at stores</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Supplementary payments for tradesmen</li> <li>• State taxi drivers not metering their fares</li> </ul>
4. Unrecorded and unofficial income supplements paid by public institutions, state firms, mixed enterprises, or foreign organizations.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Income supplements to employees in kind or in Convertible Pesos</li> <li>• Special access to foreign travel, vehicles, housing</li> </ul>	
5. Unrecorded, unofficial payments from customers to employees.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Unrecorded tips, gifts or gratuities</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Payments or gifts in cash or kind to doctors, beauticians, or tourism workers</li> </ul>

6. Black markets: illegal exchange of goods and services at higher prices.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Under-the-counter sales of rationed products in state retail outlets</li> <li>• Sales of products outside the state monopoly retailing system</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Butchers or bakers selling products outside the rationing system to favoured customers at a premium price</li> <li>• Sale of fish, seafood, potatoes, or beef</li> </ul>
<b>D) CRIMINAL ECONOMY</b> Unlawful activities, carried out illicitly.		
1. Within state institutions, state enterprise and joint ventures.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Theft of all sorts</li> <li>• Private use of state property</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Theft of state property</li> <li>• Private use of vehicles and drivers</li> </ul>
2. Within self-employment enterprises.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sale of stolen goods</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sale of parts by bicycle repair man</li> </ul>
3. Outside the formal economy.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sale of stolen goods</li> <li>• Drug trade</li> <li>• Lotteries</li> <li>• Prostitution</li> <li>• Counterfeiting</li> </ul>	
4. Bribery.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sale of lucrative job positions</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sale of tourism sector jobs</li> </ul>

Source : Archibald Ritter, *Economic inequalities and the underground economy in Cuba* (2006)

# Photos

## Consignas et messages muraux

Figure 1 : Vedado



« Messieurs les impérialistes, nous n'avons absolument pas peur de vous ! »

Figure 2 : Santo Suárez



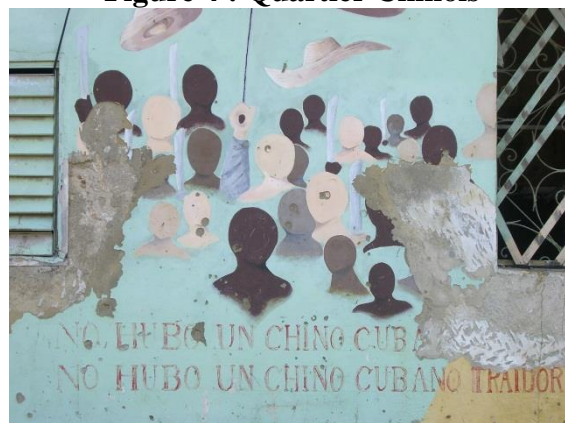
« Face à la crise capitaliste mondiale, nous n'avons pas d'autre choix que de nous unir pour l'affronter. Raúl Castro »

Figure 3 : Cerro



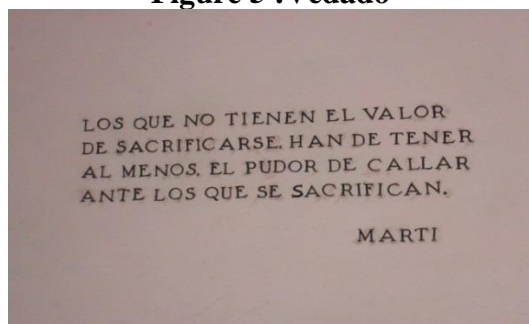
« Nous suivons ton exemple »

Figure 4 : Quartier Chinois



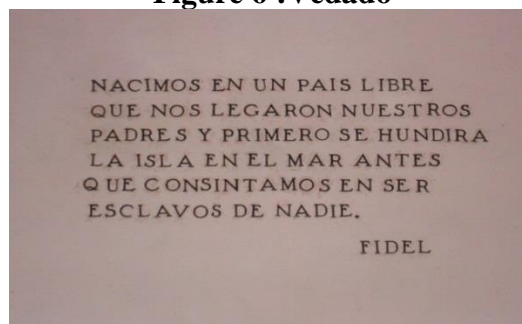
« Il n'y a pas eu un seul traître sino-cubain »

Figure 5 : Vedado



« Ceux qui n'ont pas le courage de se sacrifier doivent au moins avoir la pudeur de se taire face à ceux qui se sacrifient. »

Figure 6 : Vedado



« Nous sommes nés dans un pays libre que nous ont légué nos pères, et l'Île s'enfoncera dans la mer avant que nous consentions à être les esclaves de quiconque . »

**Figure 7 : Vedado, proche de l'université de la Havane.**



*« Nous allons bien ».*

**Figure 8 : Mascotte des CDR, Habana Vieja.**

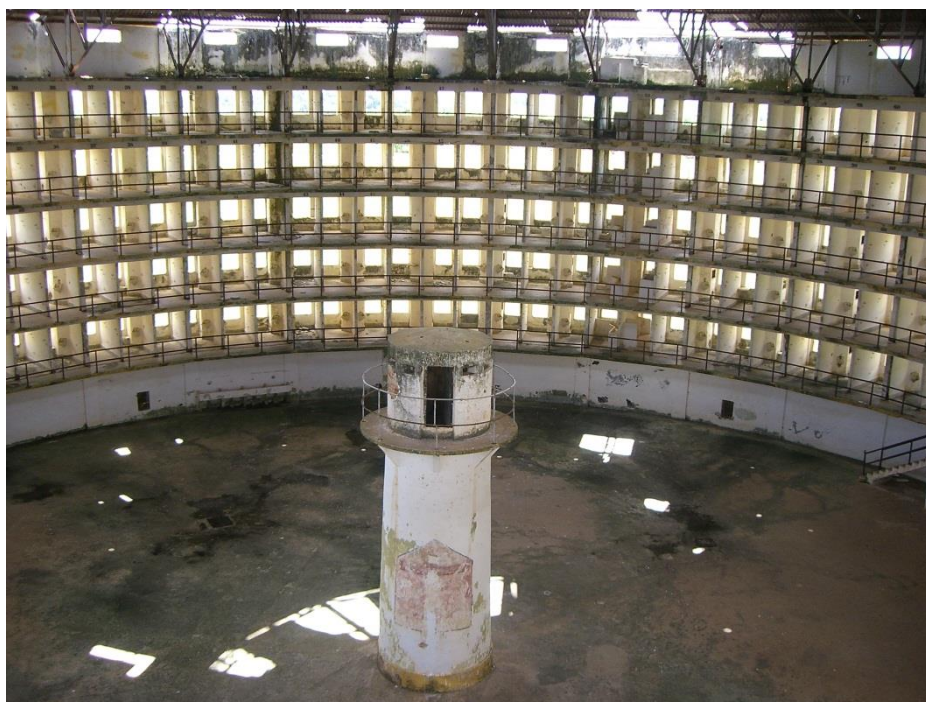


*« En garde haute ».* On retrouve souvent cette petite mascotte proche des CDR



**Le modèle panoptique du *Presidio Modelo*, Île de la Jeunesse**

**Figures 9 et 10 :**



**Figure 11 : Balseros**



Cet assemblage invraisemblable se démarque des autres « balsas » construites pendant la crise des *balseros* en août 1994. La carrosserie d'un camion américain vient protéger les occupants en cas d'intempérie. Des barils font aussi office de flotteurs puisque les traditionnelles chambres à air de camion auraient été insuffisantes pour supporter le poids de la charpente du camion. Cet engin illustre bien le bricolage et l'invention généralisés qui commencent à partir de la période spéciale. (Source : <http://diana-geografica.blogspot.fr>)

**Figure 12 : Marche du 1<sup>er</sup> mai 2007**



« *Encore plus humains, encore plus cubains* ».

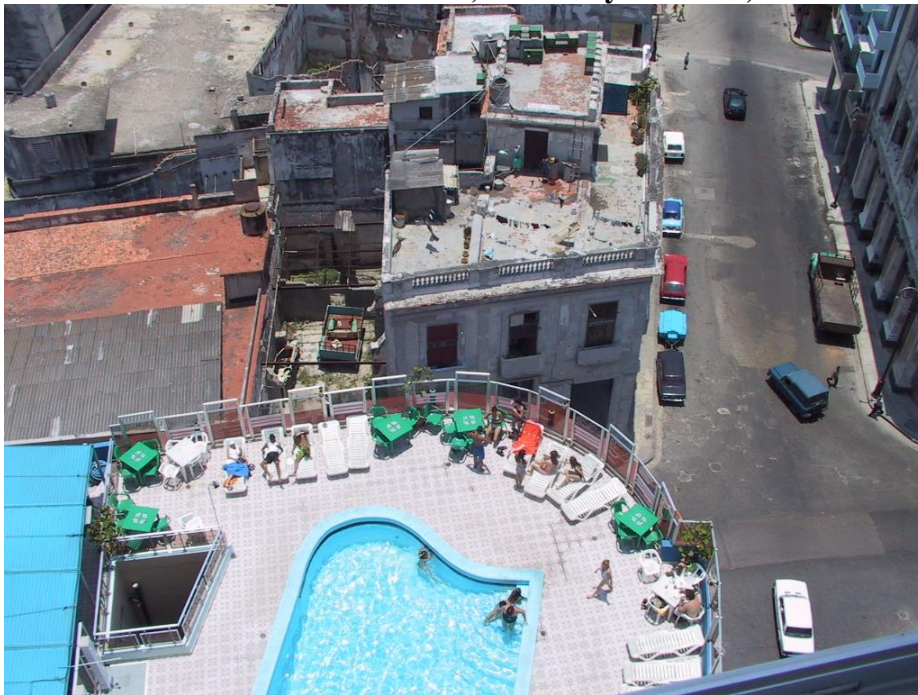
**Figure 13 : Une marche de pioneros**



Habana Vieja

## La Havane

**Figure 14 : Piscine de l'hôtel Deauville, Galiano y Malecón, Centro Habana.**



Peut-être un cas de contraste dont parlait Mateo.

**Figure 15 : San Lázaro, Centro Habana.**



La dégradation de l'immeuble est avancée. Mis à part au dernier étage, aucun des balcons n'est d'origine. Les étages inférieurs sont encore habités. On note dans la rue les portails en tôle faits de manière « artisanale ».

*L'influence nord-américaine*

**Figure 16 : Église Méthodiste (1951),  
Vedado.**



**Figure 17 : Edificio Lopez Serrano (1932),  
Vedado.**



Deux fortes influences de l'Art Déco américain construites durant les années républicaines.

**Figure 18 : ancien studio d'enregistrement,  
RCA-Victor, Centro Habana.**



Aujourd'hui habité par des particuliers.

**Figure 19 : Base-ball sur le Paseo Del Prado**



**Figure 20 : le Malecón en début de soirée**

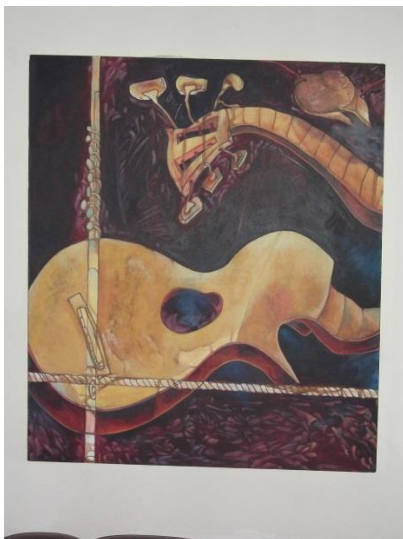


## Les Peintures d'Isael

La vida (Isael Carrazana)

*La vida se me ha perdido  
Pintando un verso, pintando el sol,  
Haciendo arrullos en la ventana con la ilusión,  
La vida viene siendo de mariposas y flor,  
Con sus alas de cristales, con sus arrullos de amor.  
La vida viene con máscaras, con la hipocresía  
Viene con el cuerno, con la anomalía, viene con mil odios,  
Hasta con lamentos, con los manantiales de los aposentos,  
Con la magia del diluvio, con la fuerza de los tiempos.*

**Figures 21, 22, 23, 24 : Temas con guitarras**



## Les musiciens

*Les luchadores légaux*

**Figure 25 : Habana Vieja, Plaza de Armas**



Depuis quelques années, moyennant le paiement d'une licence, des musiciens peuvent jouer dans les rues de manière itinérante, et notamment dans les lieux touristiques.

**Figure 26 : Plaza de Armas**



Ces musiciens sans attendre l'accord des touristes commencent à jouer. En engageant l'échange de manière forcée, ils espèrent augmenter leurs chances d'obtenir un pourboire. Un musicien se faisant attraper en utilisant ce procédé sans licence préalable risque une amende et la confiscation de son instrument pour *asedio al turista* (harcèlement de touriste). Ainsi, plutôt que d'éradiquer un comportement que beaucoup trouvent nuisible, les autorités préfèrent se l'approprier.

**Figure 27 : Mateo chez lui (Víbora)**



Mateo recherche des paroles de ses années *nueva trova*, oubliées avec le temps.

**Figure 28 : Isael, « A guitarra limpia »**



Au centre « Pablo de la Torrente Brau »  
(Photo : Alain Gutiérrez)

**Figure 29 : David**

Au théâtre « Garcia Lorca » pour le concert « Al Conjuero de una guitarra ». Á gauche, Simón Carlos, comédien avec lequel il partage souvent la scène pour des poèmes musicalisés.

**Figure 30 : Ramón**



Ramón prend la pose avec son *tres* lors d'un enregistrement d'un projet malheureusement avorté. (Photo : Kepa Ordoqui)



Figure 31 : César

**Jengue**

Les objectifs et les raisons vont ensemble quand il s'agit de créer un groupe musical. Ils constituent la motivation pour entrer dans le difficile monde de la scène, les disques, les spectacles et les concerts... ce long chemin vers le succès, les applaudissements et la célébrité qui demande le maximum de talent, sagesse et expérience des musiciens.

En 1992 huit musiciens de talent de formation académique et sagesse instrumental, provenant du Movimiento de la Nueva Trova et de la musique populaire ont créé Jengue. Le but de ce group traditionnel de sept membres est de cultiver la musique populaire dansante avec un

rythme exquis pour lui donner une marque distinctive avec un timbre particulier, propre de la saveur Cubain. Le groupe peut se diviser en solistes, duos, trios et même deux quartets sans compromettre la qualité de la performance.

L'abondance de compositions des membres du groupe, fondamentalement celles créés par César Regueiro, directeur et guitariste, constate dans leurs disques et performances où les thèmes inédites coexistent avec versions des œuvres classiques d'haute qualité et originalité. Le Son, le Cha cha cha, le Danzon, le Bolero, le Merengue, la Cumbia sont quelques rythmes que Jengue interprète dans ses concerts, jusqu'à les plus contemporains genres de la musique populaire dansable.

**Agrupación Sonera Jengue grupo**

Director: César Regueiro  
email: cregueiro23@gmail.com

Productor General: Reimier M. Replado  
Tels.: (535) 2704547 - (537) 207 8217

Manager: Roberto León  
Tel.: (535) 2730887

Petit dépliant dans le cadre d'une promotion pour l'Espagne et la France qui n'a pas (encore !) porté ses fruits.

Figures 32,33 : les consagrados

Pedro Luis Ferrer



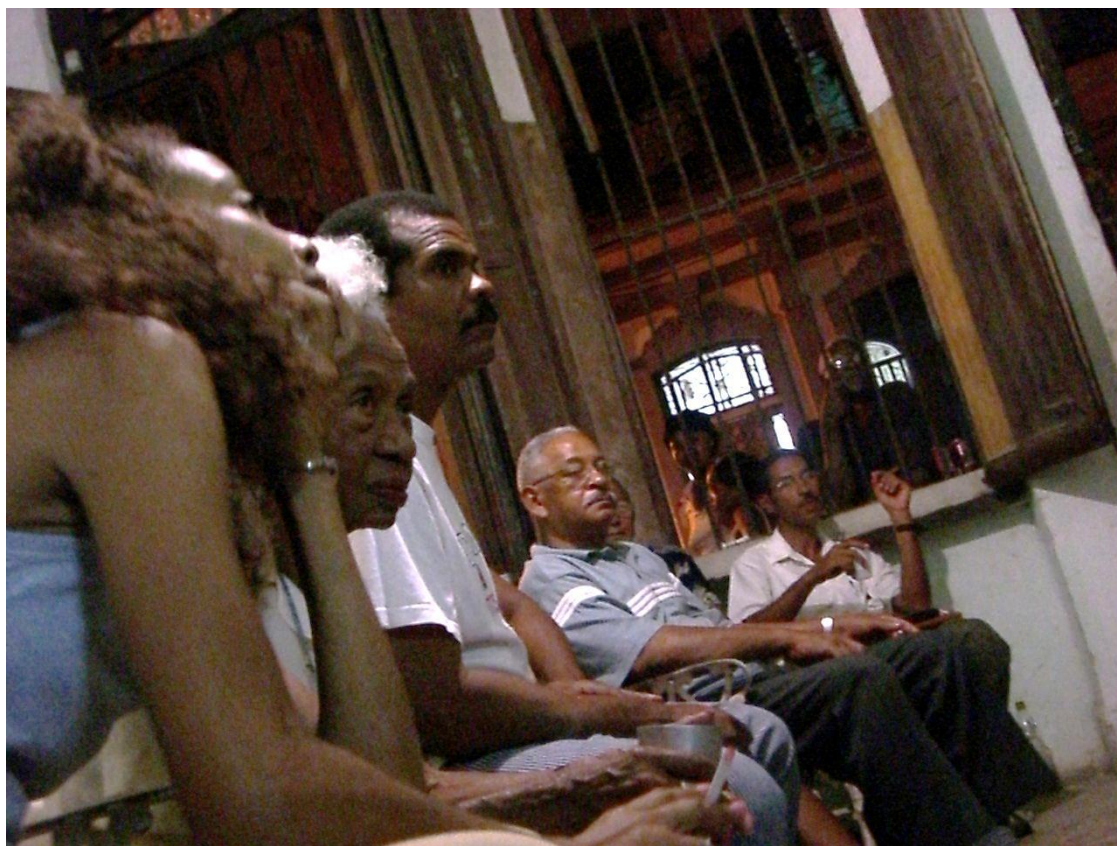
Au musée des Arts Décoratifs

Frank Delgado



Au parc Almendares.

Figures 34, 35 : La peña de Yoya, Centro Habana



**Figure 36 : Malecón de fiesta**



Á la fin de la *peña* de Yoya, on se retrouve sur le front de mer, pour jouer, se détendre mais aussi lutter.

**Figures 37,38 : David**

Á la *peña* de la UNEAC.

Dans son quartier, *descargando*.

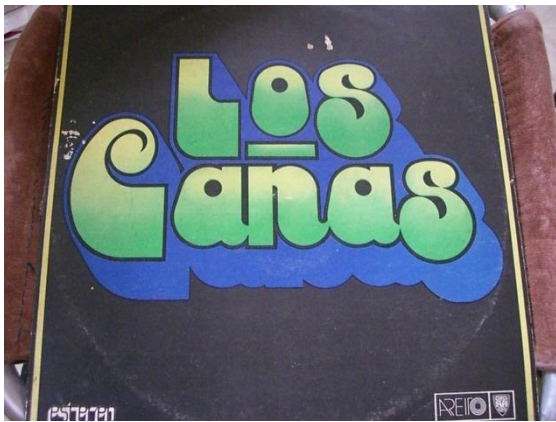
**Figure 39 : La petite peña de Belascoaín**



Les petites *peñas* comme celle-ci sont l'occasion d'expérimenter de nouvelles formes de représentations. Non visible sur la photo (à gauche), David accompagne à la guitare ce poète qui déclame une de ses compositions tandis qu'une femme danse en s'inspirant des pas effectués au *Tai-Shi-Shuan*. On peut aussi voir sur la photo que cet espace est très étendu, presque trop pour un rassemblement de ce type.

**Figure 40 : David à Belascoaín**

Figures 40, 41, 42, 43 : Les disques de Mateo



« Los Cañas », 1979



« Alla, pour Playa Girón », 1975



« Los Cañas », 1982



Trio Tesis, « Los pasos perdidos », 2002

## Les trous dans la ville

*...deviennent des espaces de ventes.*

**Figure 44 : Zanja y Padre Varela, Centro Habana.**



On imagine ici l'ancien bâtiment cachant l'imposant édifice bleu. En bas à gauche, on y aperçoit une petite *cafeteria* en monnaie nationale qui vend des sandwichs et des boissons au verre (*refrescos*). On peut noter de plus la prolifération de lierre sur l'immeuble en ruine à gauche.

**Figure 45 : Cuba e Acosta, Habana Vieja.**



On voit bien encore ici la trace des anciens édifices, notamment des plaques qui constituaient les sols et plafonds de l'immeuble disparu. Aujourd'hui, on trouve dans ses murs un marché *agropecuario*, en monnaie nationale.

**Figure 46 : Genios y Consulado, Centro Habana.**



Un trou devenu un petit marché. Les stands sont ici construits par leurs propriétaires (qui payent une licence à l'État pour pouvoir se livrer à ce négoce) en tôles et en matériaux de récupération. Le petit couloir intérieur du bâtiment s'ouvre au monde et devient un balcon.

**Figure 47 : Infanta y Estrella, Cerro.**



On voit ici au centre une banque de change *Cadeca* pour laquelle les gens font la queue. À droite, deux distributeurs de billets, et sur la gauche une *cafeteria* en dollars. On y voit encore les poutrelles métalliques de l'ancien immeuble, et on peut même définir les anciennes pièces. Notons ici, que les Cubains qui viennent de changer leur monnaie nationale pour des devises dans la *Cadeca* se trouvent d'emblée face à la tentation de les dépenser. Les lieux en devises jouxtent en effet très souvent les bureaux de change.

**Figure 48 : Dragones y Amistad, Habana Vieja.**



L'espace laissé vacant à la gauche de la porte chinoise (offerte par la Chine à Cuba en hommage à la communauté chinoise de la ville) est aujourd'hui occupé par plusieurs petits stands en devise vendant des produits alimentaires, de la quincaillerie, des vêtements.

**Figure 49 : Infanta y Carlos III, Centro Habana.**



Ici une *cafeteria* en monnaie nationale au centre, à droite un kiosque métallique inutilisé. Plus difficile à identifier, on peut supposer l'existence d'un ancien édifice en raison du perçage désorganisé et asymétrique des nombreuses fenêtres.



*...deviennent des aires de jeu, de détente ou de repos*

**Figure 50 : San Rafael e Industria, Centro Habana.**



Dans l'une des rues les plus fréquentées de la ville (San Rafael), un trou devient un jardin d'enfants. On remarque les poutrelles métallique encore saillante et la délimitation des étages. Derrière, la coupole du Capitole.

**Figure 51 : Habana Vieja**



Une nouvelle aire de jeu pour enfant au muret flambant neuf. Parfois, il est difficile d'affirmer avec certitude si nous sommes bien en présence d'un trou, tant les recompositions peuvent être abouties. Ici, la disposition assez hasardeuse des fenêtres ainsi que la petite avancée de mur sur la gauche m'amènent à penser à la présence d'un ancien édifice.

**Figure 52 : Habana y Chacón, Habana Vieja.**



Un petit terrain de basket. Il semble que l'ancien édifice ne possédait qu'un rez-de-chaussée. La disposition des fenêtres ne devient cohérente qu'à partir du premier étage et la peinture bleue sur la droite semble délimiter l'intérieur de l'ancien bâtiment aujourd'hui disparu.

**Figure 53 : Chacón y Aguiar, Habana Vieja.**



Non loin du terrain de basket, un autre trou aménagé en aire de jeu pour enfants. On y voit très bien les limites de l'ancien édifice.

**Figure 54 : Obispo y Aguacate, Habana Vieja.**



La forte exposition de cette photo et le bel aménagement de ce trou cachent quelque peu au centre l'avancée de l'un des murs de l'ancien bâtiment. Obispo est de loin la rue comptant le plus de boutiques et commerces dans la ville.

**Figure 55 : San Ignacio y Sol, Habana Vieja.**



Un petit parc. Tous les murs porteurs sont encore visibles.

**Figure 56 : Neptuno y Aguila, Centro Habana.**



Derrière le petit container blanc et bleu où sont vendus quelques journaux se trouvent « El Consultorio Tienda Agropecuario » et un petit espace vert. A droite, presque embusquée, une consigna : « *Por una agricultura ecológica y sostenible en armonía con la naturaleza y la sociedad* »

...deviennent des parkings

**Figure 57 : Galiano y San Martín, Centro Habana.**



Ce gigantesque trou en plein centre de La Havane est transformé en parking. Il est difficile de savoir combien d'étages comptait le bâtiment détruit. La peinture bleue au fond et les murs porteurs verticaux saillants indiquent au moins son rez-de-chaussée.

**Figure 58 : Habana Vieja.**



« Un parking autorisé » comme l'indique la pancarte à droite.

**Figure 59 : Merced y Habana.**



Au sein de ce trou aménagé en parking, des petits abris ont été construits pour protéger les véhicules du soleil.

**Figure 60 : San Ignacio y Merced, Habana Vieja.**



L'effondrement et la destruction de l'édifice fait de nouveau place à un parking. On y voit des motos et voitures mais aussi des *bicitaxis*. L'ancien bâtiment est ici parfaitement visible. Sa disparition à en outre permis de transformer un espace fermé en petit balcon ou petite cour ouverte (au centre de l'image, en dessous de deux *tanques* verts qui stockent l'eau d'une habitation, qui ont l'air de tenir en équilibre).

*...en attente d'une nouvelle vie*

**Figure 61 : Prado y Genios, Habana Vieja.**



L'ampleur des travaux laisse penser que le projet de construction est porté par des organisations d'État. Les murs autour du chantier sont installés de façon à pouvoir y stocker du matériel de construction sans crainte de vol. Cependant, les travaux ont été stoppés pour d'obscures raisons.

**Figure 62 : Infanta y Omoa, Cerro.**



L'aspect bien organisé du réaménagement, la disponibilité de matériel de construction (le sable devant le nouveau mur de brique) laissent de même entrevoir des travaux financés par l'État.

**Figure 63 : Monte y Fernandina, Cerro.**



Quelle sera la destinée de ce trou ? Une partie isolée de la façade a été préservée ainsi que les colonnes. L'intérieur est clairement fermé pour éviter toute appropriation sauvage.

**Figure 64 : Malecón y Galiano, Centro Habana.**



En face de l'hôtel Deauville, l'État envisage ici la construction d'un restaurant *cafeteria* en devises sur le front de mer havanais. Les ouvriers « lissent » ici les aspérités et les traces laissées par le précédent bâtiment.



**Figure 65 : Dragones e Industria, Centro Habana.**



Les projets de réaménagement peuvent parfois se mettre en place de manière assez étonnante. Sur cet espace laissé vacant, le *municipio* de La Vieille Havane envisage la construction du Musée du Train Cubain. Étrangement, la construction n'est pas commencée, mais les trains sont déjà là, en plein centre ville, à côté du Capitole.

**Figure 66 : Habana Vieja**



Les travaux pour « boucher » ce trou semblent être entrepris par le propriétaire particulier, « Herminito El Chiqui »

*...dissimulés derrière leurs anciennes façades*

**Figure 67 : Aguiar y San Isidro, Habana Vieja.**



Dans cet espace en ruine déjà utilisé pour déposer des encombrants, on ne sait pas encore si la façade va être préservée.

**Figure 68 : San Ignacio y Merced, Habana Vieja.**



Cette photo à l'inverse de la précédente et de celles qui suivent montre une dynamique d'effondrement assez différente. La plupart du temps, la déliquescence de l'immeuble semble partir de l'intérieur, disloquer toutes les structures internes pour ne laisser en place en fin de processus que sa « carcasse », sa façade, comme une sorte d'implosion. Ici, la destruction va progressivement de haut en bas, les étages supérieurs ont été uns à uns anéantis (comme en témoigne le balcon encore en place du premier étage qui lui, a disparu). Cette destruction progressive présente un aspect finalement assez naturel puisqu'il s'oppose symétriquement au processus de construction traditionnel, de bas en haut, du rez-de-chaussée vers les étages supérieurs. C'est une déconstruction en règle.

**Figure 69 : Galiano y San Martín, Centro Habana.**



Ici, la manière traditionnelle de gérer la ruine : tenter d'en préserver la façade en vue d'une hypothétique rénovation. Cette stratégie n'est pas toujours couronnée de succès. La façade de l'immeuble ci-dessous que l'on tentait de préserver s'est définitivement effondrée à la suite de l'ouragan Ike en 2008.

**Figure 70 : Infanta y Sitios, Centro Habana.**



**Figure 71 : Prado y Capdevila, Habana Vieja.**



Sur le *Paseo del Prado*, cet échafaudage attend depuis plusieurs années les travaux qui justifieraient sont installation. À moins qu'il ne serve simplement qu'à soutenir les restes de la façade...

## Quand la nature reprend le dessus

**Figure 72 : Neptuno y Amistad, Centro Habana.**



Les immeubles laissés à l'abandon voient progressivement diverses racines s'immiscer dans leurs structures, accélérant de fait le processus de destruction de l'édifice, et donnent à voir avec surprise des arbustes pousser sur la pierre dans les étages supérieurs.

**Figure 73 : Prado y Genios, Centro Habana.**



Cet édifice en rénovation a vu ses travaux stopper faute de moyens pour les financer.

**Figure 74 : Cuba y Acosta, Habana Vieja.**



L'entrée du marché vu plus haut, surplombée par un arbuste.

**Figure 75 : Monserrate y Obispo, Habana Vieja.**



À l'entrée de la rue Obispo, juste au-dessus du bar rendu célèbre par Ernest Hemingway, lieu de pèlerinage pour la plupart des touristes: le Floridita.