Réflexions autour d'une censure « banale » : lancement du film *Golden Scars* à Santiago de Cuba

Alexandrine Boudreault-Fournier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/pa/85>

DOI : 10.4000/pa.85

ISSN : 2273-0362

Éditeur

Université Lumière Lyon 2

Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 2012

Pagination : 12-25

ISBN : 1634-7706

ISSN : 1634-7706

Référence électronique

Alexandrine Boudreault-Fournier, « Réflexions autour d'une censure « banale » : lancement du film *Golden Scars* à Santiago de Cuba », *Parcours anthropologiques* [En ligne], 8 | 2012, mis en ligne le 21 septembre 2013, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pa/85> ; DOI : 10.4000/pa.85

Réflexions autour d'une censure « banale » : lancement du film *Golden Scars* à Santiago de Cuba

Alexandrine Boudreault-Fournier

Université de Victoria, Colombie Britannique

Le vendredi 12 août 2011 avait lieu le lancement du film documentaire *Golden Scars* (2010 : 61 min.) à Santiago de Cuba, ville où le film a été tourné entre 2009 et 2010. *Golden Scars* est le fruit de plusieurs années de recherches entreprises par l'auteure sur le mouvement hip-hop de Santiago de Cuba. Ce documentaire nous livre les peurs et les espoirs de deux jeunes rappeurs charismatiques qui tentent de réaliser leurs rêves dans le monde de la musique. Le film propose une trame narrative originale car il n'aborde pas de plein fouet la question révolutionnaire, ni le prétendu désenchantement ressenti par la jeunesse cubaine face à la politique. Il y a en effet une forte tendance chez des réalisateurs étrangers à représenter la jeunesse cubaine comme un groupe de désillusionnés, un groupe qui se positionne en marge ou contre les politiques de l'État¹.

Cette tendance s'observe également dans le discours académique, qui sans être alarmiste, nous dépeint les jeunes Cubains comme au bord d'un précipice. Ainsi, plusieurs auteurs ont souligné la déception généralisée des jeunes Cubains face au système socialiste. Par exemple, Baker (2011a) maintient que les jeunes artistes s'identifiant à un genre musical caribéen, le *reggaetón*², se positionnent en retrait des principes socialistes en refusant de s'engager dans toute forme d'idéologie. En se référant à la *timba*, musique dansante souvent définie comme la salsa cubaine³, Moore (2006 :133) quant à lui soutient que la

¹ Dans le domaine de la musique rap et des jeunes, les documentaires *Inventos : Hip Hop Cubano* (2003), *Cuba Rebelión : Underground Music in Havana* (2008) et *Guerilla Radio : The Hip-Hop Struggle Under Castro* (2008) sont des exemples de cette narration pessimiste véhiculée par la jeunesse cubaine envers le système cubain.

² Le *reggaetón* est un style musical, initialement commercialisé à Puerto Rico, qui est apparu au début des années 2000 dans les Caraïbes. Il proviendrait d'un mélange de plusieurs genres et courants musicaux tels le raggamuffin panaméen, le dancehall jamaïcain et le rap nord-américain. Aujourd'hui, plusieurs jeunes d'Amérique du Sud et des Caraïbes et de leurs diasporas, s'identifient à ce genre musical. Le recueil de textes *Reggaeton* (2009), édité par Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall et Deborah Pacini Hernandez, constitue un excellent survol de ce phénomène musical et social.

³ La *timba* réfère à un genre musical cubain indépendant ; il ne serait donc pas exact de le définir simplement comme « salsa cubaine ». La *salsa* est un genre musical dansant qui s'est développé aux États-Unis auprès de la diaspora latino-américaine, mais qui a son origine dans

jeunesse rejette la rhétorique socialiste parce qu'elle va à l'encontre des valeurs hédonistes et matérialistes dont le genre musical est imprégné. Moreno Friginals (1997) prétend que la société cubaine contemporaine est confrontée à une période sombre de « désintégration » plutôt que de « transition ». Il se réfère aux *balseros*⁴ à Guantánamo et à l'augmentation du suicide parmi les jeunes pour illustrer le désespoir accumulé et la rancune que la jeunesse porte envers la Révolution.

Dans le film *Golden Scars*, tout comme dans certains de mes écrits antérieurs (Boudreault-Fournier, 2008a, 2008b, 2010), je tente de développer une compréhension plus complexe du phénomène de la jeunesse cubaine et de la musique populaire en suggérant une toute autre dynamique : les jeunes demeurent en relation avec plusieurs référents idéologiques propres au projet socialiste cubain ; cependant, ils le font de manière alternative, à différents niveaux et à l'intérieur de réseaux qui se situent en parallèle avec le système étatique, plutôt qu'en opposition à celui-ci. Malgré le fait que *Golden Scars* ne s'affiche pas sciemment comme un film abordant la sphère politique, il n'est pas vide de sens critique non plus. À quelques reprises, un des protagonistes principaux fait allusion aux politiques encombrantes de la Révolution en ayant recours à l'ironie. Ces allusions ne sont pas passées inaperçues à Santiago de Cuba où des autorités politiques ont décidé de censurer le film peu avant la première projection officielle. Cet article propose une discussion de la réception des textes audio-visuels produits par des anthropologues de retour sur le terrain d'accueil en prenant l'événement du lancement de ce film comme point d'analyse.

Les études sur la réception des travaux et recherches des anthropologues auprès des populations d'accueil sont encore trop peu nombreuses et ce, malgré le fait qu'elles abordent des dimensions fondamentales qui se retrouvent au cœur de l'approche éthique en anthropologie, soit la dissémination de nos travaux parmi les informateurs et collaborateurs, ainsi que notre devoir de communiquer autant que faire se peut la richesse d'idées que nos relations de terrain nous apportent.

C'est une réflexion sur la réception du film *Golden Scars* à Santiago de Cuba qui nous permet de mieux saisir les dynamiques idéologiques propres au contexte socialiste tardif cubain en transition. Avant toute chose, je donnerai un aperçu du contenu narratif du film, ainsi que de la tournure des événements lors de son lancement. J'aborderai ainsi les difficultés rencontrées par les jeunes qui s'identifient à la musique hip-hop ou qui en sont les créateurs aujourd'hui à Cuba. Ceci me permettra enfin d'entamer une

le son *montuno* cubain. Pour plus de détails sur l'histoire complexe de ces genres musicaux latins, voir les références suivantes : Aparicio (1998) ; Fernandez (2006) ; Perna (2005).

⁴ Le terme « balseros » réfère aux Cubains qui tentent d'émigrer sur des bateaux de fortune appelés « balsas », vers les états voisins dont les Bahamas, les îles Caïmans, et surtout les États-Unis.

discussion sur la réception et l'interprétation de textes audio-visuels selon une approche anthropologique.

GOLDEN SCARS

Ce film documentaire a été réalisé en 2010, et il a été lancé le 22 novembre de la même année à la salle de projection de l'Office National du Film du Canada (ONF) à Montréal. Le film a reçu une aide du programme des jeunes cinéastes indépendants offerte par l'ONF. L'équipe de production sur le terrain était constituée de Marie-Josée Proulx, cinéaste indépendante, et moi-même, anthropologue. Le film est d'une durée de 61 minutes⁵.

Ayant travaillé sur le thème des politiques culturelles à Cuba lors de mes recherches doctorales, je désirais que ce projet s'inscrive dans une optique de mise en valeur du récit et de l'expérience personnelle, sans nécessairement aborder le champ politique. Lors de la réalisation du film, j'ai toutefois adopté une approche non directive, laissant le soin aux participants de décider eux-mêmes les thèmes qu'ils voulaient aborder. Cela signifie que je n'avais pas préparé de scénario; les sujets de discussion ont surgi spontanément et les lieux de tournage ont tous été choisis par les protagonistes. Je connais les deux individus qui ont pris part à cette aventure documentaire depuis l'année 2005. Ils ont accepté de participer à la réalisation du film dès les premiers instants.

Deux trames narratives entremêlées sont apparues au cours de la réalisation du film. Tout d'abord, celle d'Alain Garcia Artola, *alias* Alayo, jeune afro-cubain qui s'identifie à la première génération de rappeurs ayant émergé à Santiago de Cuba dans les années 1990. Il en est un des piliers. Dans une des scènes majeures du film, on le voit cuisiner le dîner dominical avec sa mère. Ils discutent de poésie, de rap, mais aussi de liberté d'expression et de passion. Cette scène, très intime, nous emmène sur le toit de la maison familiale où la mère d'Alayo fait sécher le linge. Elle confie alors que son fils souffre d'une maladie génétique, appelée la siclémie, qui touche les descendants africains, une forme d'anémie qui affecte l'hémoglobine. On comprend alors mieux l'attitude rebelle, l'humour pointu et contestataire d'Alayo. Son intelligence et sa perspicacité s'expliquent aussi par ses nombreuses heures consacrées à la lecture et à la réflexion imposées par des mois de réminiscence et de rechute. Le film nous fait découvrir l'intensité de sa personnalité.

La deuxième trame narrative du film porte sur Arturo Laourance, *alias* K-merun, rappeur de la deuxième génération à Santiago de Cuba. K-merun est un grand jeune homme afro-cubain portant tresses, boucles d'oreilles en faux diamants et dents en or. Il est devenu à un jeune âge un des membres les plus

⁵ Nous invitons les lecteurs à visionner la bande annonce de *Golden Scars* à l'adresse suivante : <http://www.youtube.com/watch?v=HeJYGqNEv1E>. Pour plus d'information, voir : www.goldenscars.com.

actifs du mouvement hip-hop, produisant et enregistrant lui-même des chansons à partir d'un ordinateur de fortune qui lui avait été offert. K-merun possède un don : grâce à sa voix remarquable, il est sélectionné par une chorale classique professionnelle de la ville. Avec cette chorale, il apprend à lire la musique. Le film révèle cette double identité de K-merun : celle d'un rappeur accompli à la recherche de reconnaissance et celle d'un chanteur classique qui tente de faire ses preuves.

Alayo et K-merun se connaissent depuis plusieurs années. Ils ont souvent collaboré à divers projets musicaux. Cependant, ils appartiennent à deux groupes de rap différents. Malgré tout, leurs récits se rejoignent à plusieurs occasions durant le film.

Le synopsis du film identifie cette proximité :

« *Golden Scars* offre une vision intime de la réalité des jeunes musiciens à Cuba. Ce documentaire permet de découvrir l'histoire unique de deux rappeurs originaires de Santiago de Cuba. Bien qu'ils ne soient pas frères de sang ni les meilleurs amis du monde, ces deux rappeurs partagent une forte passion pour une culture expressive urbaine qui leur sert de soupape afin d'évacuer les pulsions qui bouillent en eux.

Bien au-delà du monde politique et des questions révolutionnaires, ces artistes transmettent leurs passions et les racines de leurs inspirations musicales. Leurs forces spirituelles ainsi que leurs convictions rugissantes les poussent à poursuivre leur odyssée malgré les luttes personnelles auxquelles ils font face.

Golden Scars nous enveloppe des rythmes incarnés qui passionnent ces deux artistes cubains. »

Bien que plusieurs documentaires aient été produits sur le hip-hop à la Havane, aucun n'avait été réalisé jusqu'ici dans l'est de l'île. *Golden Scars* a comblé un désir de souligner l'acharnement de deux jeunes artistes déjà connus parmi la population, en plus de faire découvrir le hip-hop tel que vécu à Santiago. Il va sans dire que ce film contribue à animer sans prétention la flamme régionaliste des *santiagueros*.

Deux versions historiques divergentes se disputent l'émergence du hip-hop à Cuba : celle provenant de la Havane, la capitale, et celle couramment entendue dans les rues de Santiago de Cuba. Une compétition informelle à ce sujet entre ces deux villes (la Havane à l'ouest, et Santiago à l'extrémité est de l'île) captive bien des discussions. Un fait cependant demeure : Santiago est davantage influencé par le hip-hop en provenance des Caraïbes, plus particulièrement de La Jamaïque et du Panama (surtout dans les années 1990). Le rap produit à Santiago est donc coloré par le *dancehall*, le *reggae*, le *ragamuffin* et le *reggaetón*, des genres musicaux propres aux Caraïbes⁶. À

⁶ Le *dancehall* et le *reggae* sont des genres musicaux typiquement jamaïcains. Le *raggamuffin* est souvent défini comme un sous-genre du *reggae* et du *dancehall*. Le *raggamuffin* du Panama chanté en espagnol, par exemple avec El General et Chicho Man, a eu une grande influence

l'opposé, le hip-hop de la Havane a subi les influences principalement des États-Unis.

À Cuba, le rap violent et misogyne, plus connu sous le terme de *gangsta rap*, n'existe pas, du moins pas significativement. Le rap underground cubain se définit selon plusieurs dimensions : ses textes sont réfléchis et engagés politiquement. Sur l'île socialiste, les rappeurs ont développé plusieurs liens avec les institutions culturelles de l'État à travers un processus de nationalisation (Baker, 2005, 2011 ; Zurbano, 2009). En 1998, le ministre de la Culture Abel Prieto a reconnu le rap comme une forme d'expression authentiquement cubaine ouvrant ainsi la porte à un réseau officiel de support institutionnel, nuancant de ce fait l'argument voulant que le rap soit essentiellement une forme de résistance.

Alayo, un des deux artistes du documentaire, est plus pertinent au présent article. Alayo fait partie du trio TNT Rezistencia qui possède déjà à son actif plusieurs CDs tous produits dans le studio d'enregistrement de KikiPro⁷. Illicites jusqu'à très récemment, les studios d'enregistrement « maison », ont permis à plusieurs groupes de rap, de *reggaetón* et d'autres genres de musique urbaine d'enregistrer des CDs et des démos à coûts raisonnables. Ces productions ne pouvaient néanmoins pas être distribuées officiellement, ni être promues à la radio ou à la télévision. On m'a affirmé en août 2011 que les studios d'enregistrement « maison » avaient été légalisés et qu'ils ne devaient donc plus être considérés comme illicites. Cependant, des preuves de ces changements ne sont pas encore vérifiables. En août 2011, plusieurs producteurs qui possédaient un studio d'enregistrement à Cuba n'avaient pas été informés de ces nouvelles lois. Cette informalité face à la diffusion des changements légaux, en rapport avec la propriété, le droit à la mobilité et l'entreprise privée, entre autres, caractérise la présente période : la situation économique et politique est en pleine transformation, mais il demeure difficile pour les Cubains d'obtenir une information exacte, fiable et concrète sur ces changements. Par conséquent, plusieurs rumeurs courent et il devient impossible de départir le vrai du faux.

Le groupe d'Alayo, TNT Rezistencia, a réussi à obtenir une reconnaissance officielle du Centre Provincial de la Musique (CPM) grâce, entre autres, au talent de ses membres et à une visibilité accrue auprès des jeunes qui ne pouvait plus passer inaperçue. Dans le contexte culturel cubain, le support institutionnel est primordial puisque c'est à travers les institutions que les artistes et musiciens peuvent accéder aux différentes dimensions de leur

sur les rappeurs de Santiago de Cuba. Enfin, certains croient que le *reggaetón* a émergé sur l'île de Puerto Rico, tandis que d'autres s'entendent pour dire qu'il est plutôt apparu au Panama (voir aussi note 2 ci-dessus). Dans tous les cas, ce style est influencé par plusieurs musiques caraïbéennes, dont celles mentionnées dans cette note. Le rap chanté en espagnol de Puerto Rico, avec Vico C par exemple, a été un facteur clé dans le développement du *reggaetón*.

⁷ J'ai discuté du studio d'enregistrement dans un article déjà publié (Boudreault-Fournier, 2008) et dans un autre texte en collaboration avec Jan Fairley (sous presse).

profession : travailler légalement, enregistrer leur musique et recevoir des formations de perfectionnement au besoin. Alayo vit modestement de sa musique grâce à des concerts dans divers endroits et événements.

Le CPM agit comme une institution de représentation et d'administration dans laquelle travaillent plusieurs imprésarios. Cette institution est entièrement sous la tutelle de l'État. Ainsi, appartenir à la banque des groupes du CPM est un prérequis pour l'obtention de contrats de travail et d'une paie (qui demeure relative au nombre de représentations mensuelles du groupe)⁸. Le CPM agit également en tant que vérificateur de la qualité des performances des groupes qu'il dirige. Concrètement, cela signifie que des inspecteurs doivent s'assurer que les groupes membres du CPM suivent un code de conduite respectable, ce qui signifie qu'ils ne transgressent pas les paramètres établis par les autorités et qu'ils respectent les symboles et valeurs de la Révolution. On ne permettrait pas, par exemple, à un groupe de critiquer publiquement le système socialiste. Des cas de censure sont courants. Le groupe de rap Los Aldeanos est certainement l'un des cas les plus médiatisés depuis les deux dernières années. En 2009, un des membres de ce groupe aurait été détenu temporairement, puis son ordinateur confisqué à cause de paroles « trop critiques » face aux autorités et au système révolutionnaire. Leur musique demeure censurée dans les médias de masse à Cuba⁹.

Plusieurs bloggeurs Cubains discutent du thème de la censure et donnent une vision concrète de ce phénomène sur une base quotidienne. Par exemple, le blog de Yoani Sánchez *Generación Y*¹⁰, ayant lui-même été censuré, ainsi qu'une sélection de ses blogs publiés et traduits en français dans un recueil intitulé *Cuba libre : Vivre et écrire à La Havane* (2010), offrent un témoignage de ce que la censure au quotidien implique pour certains Cubains. Il est clair à la lecture du blog et du recueil que Yoani Sánchez dénonce la presque totalité du système révolutionnaire cubain contemporain. Elle représente une position radicale ; d'autres voix plus nuancées sont aussi présentes sur Internet.

Alayo, pour sa part, adopte un discours engagé politiquement qui critique la société cubaine, bien qu'il en défende plusieurs de ses acquis tels les soins de santé et l'éducation accessibles pour tous, ainsi que la quasi-absence de violence. Ses prises de position ne vont pas contre la Révolution comme le fait le groupe Los Aldeanos ; une relation plus complexe mêlée d'ironie, de respect, de déception, de rêves et d'appropriation définirait mieux la nature de ses pensées et de ses propos face à la Révolution cubaine telle qu'elle est vécue aujourd'hui. Par exemple, au début du film, on voit Alayo s'apprêtant à enregistrer un vidéo-clip. Il explique pourquoi il choisit de filmer une des

⁸ Pour plus de détails sur le rôle du CPM, voir Boudreault-Fournier (2008a).

⁹ Le site Freemuse (<http://www.freemuse.org/sw305.asp>) offre des détails sur le cas de Los Aldeanos. L'article de Jan Fairley (2004) donne un survol complet de la censure de la musique populaire et dansante à Cuba. Voir aussi l'article de Fairley et Boudreault-Fournier (sous presse) sur les studios d'enregistrement.

¹⁰ Le blog peut être consulté à cette adresse : <http://www.desdecuba.com/generaciony/>.

scènes devant un mur sur lequel on peut lire le graffiti suivant : « Abajo el terrorismo ». Selon lui, l'État a lutté pendant plusieurs années contre le terrorisme infligé au peuple cubain, principalement par les Américains et certains Cubains radicaux expatriés.

Alayo, quant à lui, définit le terrorisme comme toutes les sortes de violence pouvant exister, incluant la violence verbale, psychique et celle plus bénigne mais existante dans la vie de quartier. Il a choisi ainsi de récupérer un slogan utilisé par l'État cubain pour faire sa propre croisade. On comprend ici la complexité de cette alliance, cette adaptation et appropriation idéologique telle qu'il l'exprime. C'est cette même complexité, une ambiguïté teintée d'ironie émergeant à plusieurs reprises dans le film, qui a sérieusement compromis le lancement du documentaire à Santiago de Cuba.

LE LANCEMENT : LA PROBLÉMATIQUE

Le lancement du film *Golden Scars* a eu lieu dans une salle de concert de Santiago de Cuba. Raynier Palacios, graffiteur vivant à Santiago de Cuba, avec qui j'ai établi des liens de collaboration et d'amitié depuis 2005, a accepté de coordonner l'événement. Raynier est respecté et connu dans son quartier et auprès des institutions culturelles locales pour avoir organisé plusieurs événements hip-hop à Santiago depuis le début des années 2000. Avec son aide, nous avons expédié 80 cartes d'invitation à des fonctionnaires du domaine de la culture, à des intellectuels, des membres du mouvement hip-hop, des journalistes, des directeurs d'organismes culturels, à des amis et familles des protagonistes. Quelques jours avant le lancement, la directrice du CPM, communique avec Raynier pour obtenir une copie du film. Sur le champ, nous lui en faisons parvenir une. Étant donné que le CPM est l'agence gouvernementale qui représente Alayo et son groupe, nous avons pris soin d'envoyer quelques invitations à ses principaux dirigeants, les informant par la même occasion de l'existence du documentaire et de la tenue de cet événement.

Dans le contexte cubain, où la censure est courante, il a paru normal à Raynier que ces dirigeants veuillent visionner le film avant de décider si oui ou non, ils se présenteraient au lancement. Pour ma part, cette demande m'a tout d'abord déstabilisée. Bien que banale dans un tel contexte, elle me paraissait risquée étant donné certains passages du documentaire que je jugeais sensibles face aux politiques de l'État. J'avais pourtant pris soin une semaine auparavant de demander à Alayo et à d'autres membres du mouvement hip-hop s'ils étaient conscients des conséquences que pourrait occasionner un lancement¹¹. Ne devrions-nous pas faire un lancement public

¹¹ L'autre personnage principal du documentaire Arturo Laourence, alias K-merun, était au Venezuela lors du lancement et n'a donc pas pris part aux préparatifs de l'événement.

en évitant d'inviter des fonctionnaires ? Alayo m'avait alors rassurée : « Ne t'en fais pas, les dirigeants et les fonctionnaires seront plus intéressés par le buffet que par le contenu du film, et c'est aussi vrai pour les journalistes ». Comme le dit un proverbe souvent employé à Cuba : « *Barriga llena, corazón contento* »¹².

Alayo a ajouté que le peuple cubain était prêt « à se faire dire et à entendre » différentes opinions ou critiques jugées comme « non compromettantes » face au système, une « douce critique » pourrait-on dire. Ici on entend par cette expression, un type de critique qui ne contrevient pas ouvertement et directement au pouvoir de l'État ou à l'un de ses dirigeants en utilisant des références violentes ou dénigrantes.

Alayo se réfère aux événements récents suivants pour appuyer sa remarque. Depuis le passage des commandes de l'État au frère de Fidel Castro, Raul, en 2008, tous espéraient une ouverture des politiques cubaines. Bien que des changements aient eu lieu, sur le terrain, ces transformations sont demeurées timides. Néanmoins, Fidel Castro a récemment avoué les échecs de la Révolution lors d'une conversation informelle autour d'un dîner avec le journaliste américain Jeffrey Goldberg. Après lui avoir demandé si le modèle cubain était toujours exportable à d'autres territoires, Castro lui aurait alors répondu qu'il ne pouvait pas exporter ce modèle puisqu'il ne fonctionnait même pas à Cuba¹³. Lors du discours d'inauguration du 6^e congrès du Parti Communiste à Cuba en avril 2011, Raul Castro a souligné que des échanges libres et démocratiques avaient eu lieu avec des députés qui auraient exprimé leur mécontentement et leurs divergences envers certains problèmes reliés au système. La reconnaissance publique de différentes opinions au sein du Parti par le chef lui-même a été perçue par certains Cubains comme l'annonce d'une ouverture au dialogue.

Ainsi, selon Alayo, certains propos « sensibles » qu'il exprimait dans le film coïncidaient avec une nouvelle aire de la Révolution, une aire qui se voulait plus conciliante en incorporant différentes opinions émergentes. Plusieurs auteurs tels que Sujatha Fernandes (2006) et Ariana Hernandez-Reguant (2006) ont déjà souligné une plus grande ouverture de l'État cubain depuis la fin des années 1990 face à différents courants de pensées et d'opinions, surtout dans le domaine de la culture, incluant la musique, le cinéma et les arts visuels. Cependant, cette attitude conciliante a ses limites comme nous l'a démontré un incident survenu quinze minutes avant le début du lancement du film.

Le directeur de la salle de concert où prenait place le lancement reçoit un appel du CPM lui interdisant la présentation du documentaire. Des raisons idéologiques sont invoquées pour justifier cette décision. Dans l'embarras, le directeur de la salle nous annonce donc que le lancement sera annulé. Raynier

¹² Traduction : « Ventre plein, cœur content ».

¹³ Pour plus de détails, voir par exemple l'article dans *Le Guardian*, publié le 9 septembre 2010 : <http://www.guardian.co.uk/world/2010/sep/09/fidel-castro-cuba-economic-model>.

se lance dans une bataille verbale avec le directeur pour comprendre ce qui aurait pu contrarier les représentants du CPM. Raynier appelle donc au CPM pour mieux saisir les raisons de leur refus. On lui explique qu'une scène en particulier pose problème car elle s'attaque à l'identité de Fidel Castro, ancien commandant en chef, ancien Président (jusqu'à 2008) et ancien premier secrétaire du Parti communiste (jusqu'à 2011).

La scène qui pose problème se déroule ainsi : Alayo, son groupe de rap et un cinéaste de Santiago se préparent à tourner un vidéoclip. On aperçoit Alayo qui cherche une rallonge électrique et une radio pour faire jouer le thème musical dans une rue de son quartier, endroit sélectionné pour l'enregistrement. Face à la difficulté de la tâche, Alayo se met spontanément dans la peau de l'ancien commandant en chef Fidel Castro en train de donner un discours à une foule partisane. Il lève l'index, adopte un air convaincant et proclame tout haut :

« Excusez-nous pour le retard. Nous faisons face à de sérieux problèmes mais le pays et le Parti grâce à leurs efforts vont résoudre les problèmes que nous rencontrons durant la réalisation de ce vidéoclip. Applaudissements [pause]. Patriotisme ! [pause] »

Cette scène est pure ironie car Alayo imite grossièrement mais tout de même de façon très éloquente l'ancien commandant en chef Fidel Castro. Bien que cette séquence fût la seule scène problématique identifiée par le CPM, d'autres passages du documentaire auraient pu, à mes yeux, avoir été interprétés comme affichant un caractère autrement problématique. Par exemple, dans une autre scène, Alayo explique à sa mère que, s'il prenait la pleine liberté d'exprimer ce qu'il pensait dans ses chansons, un représentant du Parti l'appellerait pour obtenir des explications. Il insinue enfin que sa mère devrait lui apporter des cigarettes et du café en prison. Le CPM a pourtant confirmé à Raynier, que seule « la scène de Fidel » posait problème.

S'ensuit une discussion entre l'organisateur du lancement, d'autres collaborateurs et moi-même sur la meilleure façon de censurer cette scène, afin de maintenir la tenue du lancement. Plusieurs techniques ont été tentées mais il était difficile de pouvoir réaliser dans cette situation ce genre de travail que j'aurais qualifié de « boucherie » en un si court laps de temps. Il nous a alors été suggéré par un producteur hip-hop, membre de l'Asociación Hermanos Saiz (AHS)¹⁴ et travaillant à la tête d'une agence de musiciens à La Havane, de simplement couper le son durant la scène posant problème. Ainsi, les spectateurs ne pourraient entendre les propos d'Alayo, rendant la scène inoffensive. Cette suggestion a été approuvée par le directeur de l'établissement et nous avons donc accueilli les invités qui se pressaient déjà devant la porte de la salle de concert.

¹⁴ Association sociale regroupant une sélection d'artistes accomplis de moins de 35 ans.

LA RÉCEPTION DE LA CENSURE

La décision de censurer la scène de Fidel (c'est ainsi que nous en sommes venus à la nommer) eut un effet pervers : même en coupant le son, les spectateurs avaient toujours accès aux images et aux sous-titres en anglais. Ils ont donc tous compris qu'Alayo imitait Fidel Castro. De plus, la perte momentanée du son a attiré l'attention de tous, y inclus des plus distraits. En conséquence, les spectateurs n'ont pu s'empêcher de rire devant l'imitation camouflée d'Alayo et la flagrante tentative de censure ratée. Le rire contagieux, rapidement diffusé parmi les spectateurs, m'a convaincue d'une chose : le public, pour sa part, n'avait pas été choqué par l'imitation d'Alayo. Bien au contraire, tous reconnaissaient l'ironie sous-jacente de son interprétation.

En imitant Fidel prononçant un discours sur les difficultés à réaliser un vidéoclip, et sur l'espoir sans borne qu'il porte au Parti (communiste) pour résoudre les problèmes rencontrés, Alayo critique la présence ubiquitaire de l'État dans la vie cubaine. Aussi, il conteste le pouvoir de Fidel en l'abaissant, à travers sa personnification, à prononcer un fervent discours sur un sujet exagérément anodin, celui de réaliser un vidéoclip hip-hop dans un quartier populaire de Santiago de Cuba. L'ironie est d'autant plus percutante dans le contexte du lancement, qu'elle acquiert une visibilité, un statut public. La critique faite par Alayo est vue, donc vécue et internalisée, par un groupe de spectateurs, tous liés par le fait qu'ils sont momentanément unis par le visionnement d'une scène problématique. Les spectateurs partagent tous le même référent culturel et reconnaissent le message implicite à cette prestation.

Il faut rappeler qu'en utilisant l'ironie, Alayo recourt à un « véhicule privilégié de la critique » qui est d'autant plus percutante lorsqu'elle « porte sur les institutions ou sur l'exercice du pouvoir politique » (Forget, 2000-2001 : 46). Cette critique du système et surtout de son dirigeant emblématique, Fidel Castro, n'est pas couramment proférée publiquement car elle peut être sévèrement réprimandée, ce qui a eu l'effet d'amplifier les rires et l'inconfort ressenti sur le moment par les spectateurs. Ceci confirme également pourquoi le CPM a jugé que cette scène contrevenait à la trajectoire idéologique de la Révolution et que certains représentants du CPM ont demandé à l'éliminer.

Pour en revenir à la réception de la censure, des échanges ultérieurs avec des invités au lancement ont plus tard confirmé la prise de conscience soulignée ci-haut, à savoir que les spectateurs partageaient la critique implicite d'Alayo. Cependant, et de façon étonnante, la plupart des commentateurs ont dédramatisé cet épisode malgré la connaissance du fait qu'on avait tenté de censurer le film. On m'a expliqué qu'« à Cuba, ce genre de chose arrive tous les jours ». Même Alayo ne semblait pas ébranlé par cet incident. Il n'avait aucun remords face à la mise en public de son imitation. De plus, il ne

semblait pas craindre les réprimandes du CPM. Il n'avait peut-être pas tort puisque jusqu'à ce jour, Alayo n'a eu à se justifier devant aucun représentant de l'État¹⁵. Il ne semble pas non plus que le CPM ait poursuivi ses requêtes de censure car *Golden Scars* a été présenté sans accroche le lendemain dans le quartier où habite Alayo, puis une semaine plus tard à La Havane à l'occasion du Symposium Hip-Hop 2011, événement chapeauté par plusieurs institutions culturelles de l'État. Enfin, une couverture médiatique impressionnante a transformé le lancement du film en événement d'intérêt national !

C'est donc sur un ton de nonchalance que les spectateurs, composés surtout de jeunes, ont répondu à mes interrogations ultérieures face à ce qu'ils pensaient de la scène silencieuse. Enfin, il se peut que certains spectateurs n'aient pas compris pourquoi le son avait été momentanément coupé. Ils ont peut-être cru qu'un problème technique avait surgi. Cependant, plusieurs en étaient venus à la conclusion qu'il s'agissait d'une censure puisque le son a brutalement augmenté vers la fin de la scène, provoquant d'autant plus de rires et d'applaudissements qui venaient appuyer les propos implicites d'Alayo. Une chose est certaine : l'imitation de Fidel par Alayo a clairement fait effet à Santiago de Cuba !

CONCLUSION

On pourrait se demander si la nonchalance perçue à travers mon questionnement sur cette censure exprime un désenchantement ou un désintérêt profond des politiques à ferveur idéologique parmi les jeunes. La banalité de la censure m'a sauté aux yeux au moment où j'ai interrogé certains spectateurs, qui me répondaient par le rire et l'indifférence. Dans un récent article sur la censure, Geoff Baker (2011b) rapporte une attitude similaire. Selon lui, les musiciens *underground* défient les politiques de l'État dans un jeu qu'il qualifie de « chat et souris » (*ibid.* :13). En réalité, dit-il, les musiciens *underground* ne craignent pas la censure ; ils l'entretiennent pour ainsi donner une saveur contestataire à leur image artistique. Ils l'abordent avec humour, explique-t-il, et ne s'en préoccupent pas outre mesure.

Certes, la censure blesse toujours plus l'ego d'un acteur, d'un artiste, d'un initiateur ou d'un réalisateur ; c'est celui-ci qui, en fin de compte, se trouve lésé. Cependant, l'indifférence manifestée par ceux que j'ai interviewés après le lancement m'a laissée perplexe et m'a encouragée à me questionner sur ma prise de position face aux arguments mentionnés en introduction, des arguments qui appuient une vision défaitiste des jeunes face à la Révolution.

¹⁵ En tant que réalisatrice, j'ai toujours ressenti que cette scène pourrait poser problème dans le contexte cubain. Plusieurs échanges avec Alayo avant la fin du montage m'avaient assurée qu'il était à l'aise avec la présence de cette scène dans le film. J'étais, bien entendu, disposée à l'éliminer dans le cas où Alayo l'aurait sollicité.

Après réflexion, j'en arrive à la conclusion qu'une compréhension plus articulée de cet épisode permettrait de mieux saisir les différents discours en jeu. Comme le souligne Sachiko Tanuma (2007), dans le contexte cubain, l'ironie ne peut pas être analysée comme une expression qui va à l'encontre d'un pouvoir quelconque. Ainsi, dans le cas de la scène de Fidel, l'ironie ne représente pas une critique qui se positionne contre la Révolution. Elle exprime plutôt des émotions ambivalentes face aux figures et symboles de la Révolution, ce que Tanuma (*ibid.*) nomme l'ironie post-utopienne. Les Cubains qui ont un jour cru en l'utopie du projet révolutionnaire, mais qui sont aujourd'hui déçus par ce rêve, représentent ces *insiders*, « enfants de la Révolution de 1959 », terme utilisé par Tanuma, emprunté à Ruth Behar (2000). Ils sont ironiques, et bien que critiques, ils ne cessent d'être sympathiques au projet de la Révolution (*ibid.* : 48). D'autres scènes du film expriment également cette ambivalence. Par exemple, lorsque Alayo s'approprie le discours de l'État face au terrorisme tout en se dissociant de celui-ci, il se positionne en dialogue plutôt qu'en rejet ou en pleine adoption d'un discours dominant.

Lorsque les spectateurs intériorisent cette ironie, ils réagissent de la même manière : ils partagent cette « douce critique » tout en ressentant un malaise à cause de sa mise en public. Il est cohérent selon la perspective des spectateurs que cette scène ait été censurée car ils ont reconnu le « danger » sous-jacent à cette ironie rendue publique. Cette décision ne les surprend donc pas ; elle rappelle une série banale d'événements semblables ayant restreint leur liberté d'expression dans le passé. L'inaccessibilité à Internet, à la presse écrite internationale et à des médias qui n'appartiennent pas à l'État sont des exemples de censure à grande échelle vécue par la grande majorité des Cubains vivant sur l'île socialiste. Leur immobilité face à la censure du film ne signifie pas qu'ils approuvent une telle pratique. Dans tous les cas, ce fut une censure ratée, le message est tout de même passé et c'est à ce moment que l'ironie a acquis encore plus de force significative.

Si on adopte cette perspective, on peut encore se demander pour quelle raison le CPM a perçu un danger réel dans cette scène plutôt qu'une ambivalence idéologique sous-jacente ou une ironie post-utopienne, pour reprendre le terme de Tanuma. Un producteur originaire de Santiago, mais vivant à La Havane, m'a quant à lui affirmé que Santiago était « arriéré face à la ligne de conduite idéologique imposée par l'État », et qu'on pouvait ressentir une plus grande ouverture à La Havane, la capitale. Une autre spectatrice ayant un poste de fonctionnaire dans une institution culturelle à Santiago m'a expliqué que le CPM avait un nouveau directeur et qu'il adoptait une ligne de fer quant aux allusions douteuses au système et à ses dirigeants. Que ce soit pour une raison ou une autre, il va de soi que le discours des jeunes change au fil des événements. Ainsi, la censure ratée d'une scène de *Golden Scars* a eu pour simple effet d'ajouter une goutte d'eau de plus au moulin. Les dynamiques telles qu'exprimées lors du lancement du film et

rapportées dans cet article démontrent que la jeunesse exprime des émotions ambivalentes face au système cubain. Comme le soulignait Alayo, ces évidences nous autorisent-elles à penser à une nouvelle aire révolutionnaire? Je l'ignore, mais une chose est certaine : la jeunesse cubaine ne peut pas être qualifiée de désillusionnée, de contre-révolutionnaire, et encore moins de représentante d'une génération vidée de références idéologiques.

BIBLIOGRAPHIE

Frances R. APARICIO, *Listening to Salsa : Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*, Middleton, Wesleyan/University Press of New England, 1998.

Geoff BAKER, « ¡Hip Hop, Revolución! Nationalizing Rap in Cuba », *Ethnomusicology* 49 (3), 2005, pp. 308-402.

Geoff BAKER, *Buena Vista in the Club : Rap, Reggaetón, and Revolution in Havana*, Durham, Duke University Press, 2011a.

Geoff BAKER, « Cuba Rebelión : Underground Music in Havana », *Latin American Music Review*, 32 (/1), 2011b, pp.1-38.

Ruth BEHAR, « Post-Utopia : The Erotics of Power and Cuba's Revolutionary Children », in Damián FERNANDEZ et Madeline Cámara BETANCOURT (eds.), *Cuba, the Elusive Nation: Interpretations of National Identity*, Gainesville, University Press of Florida, 2000, pp. 134-154.

Alexandrine BOUDREAULT-FOURNIER, *On the Beat : Composing with Cultural Policies and Music in Cuba*, Thèse doctorale non publiée, The University of Manchester, 2008a.

Alexandrine BOUDREAULT-FOURNIER, « Positioning the New Reggaetón Stars in Cuba : From Home-Based Recording Studios to Alternative Narratives », *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 13 (2), 2008b, pp. 336-360.

Alexandrine BOUDREAULT-FOURNIER, « Ateliers hip-hop et double morale à Cuba », *Cahiers de recherche sociologique*, n°49, 2011, pp. 95-121.

Jan FAIRLEY, « 'Ay Díos, Ampárame' (O God, Protect me) : Music in Cuba during the 1990s, the 'Special Period' » in Kevin DAWE (ed.), *Island Musics*, Oxford, Berg Publishers, 2004, pp. 77-99.

Jan FAIRLEY et Alexandrine BOUDREAULT-FOURNIER, « Recording the Revolution: 50 years of Music Studios in Revolutionary Cuba », in Simon ZAGORSKI-THOMAS et Simon FRITH (eds.), *The Art of Record Production*, Londres, Ashgate, [sous presse].

Sujatha FERNANDES, *Cuba Represent! Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures*, Durham, Duke University Press, 2006.

Raul A. FERNANDEZ, *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz*, Berkeley, University of California Press, 2006.

Danielle FORGET, « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif », *Études littéraires*, 33 (1), 2000-2001, pp. 41-54.

Ariana HERNANDEZ-REGUANT, « Havana's Timba. The Macho Sound of Black Sex », in Kamari CLARKE et Deborah A. THOMAS (eds.), *Globalization and Race. Transformations in the Cultural Production of Blackness*, Durham, Duke University Press, 2006, pp. 249-278.

Robin MOORE, *Music and Revolution : Cultural Change in Socialist Cuba*, Berkeley, University of California Press, 2006.

Vincenzo PERNA, *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*, Burlington, Ashgate, 2005.

Raquel Z. RIVERA, Wayne MARSHALL et Deborah Pacini HERNANDEZ (eds.), *Reggaeton*, Durham, Duke University Press, 2009.

Yoani SANCHEZ, *Cuba libre : Vivre et écrire à La Havane*, Montréal, Édition Michel Brûlé, 2010.

Sachiko TANUMA, « Post-Utopian Irony: Cuban Narratives During the "Special Period" Decade », *PoLAR: Political and Legal Anthropology Review*, 30 (1), 2007, pp. 46-66.

Roberto ZURBANO, « El Rap Cubano : Can't Stop, Won't Stop the Movement! », in Ariana HERNANDEZ-REGUANT (ed.), *Cuba in the Special Period: Culture and Ideology in the 1990s*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 143-158.

RÉSUMÉ : Le film ethnographique *Golden Scars* (2010) réalisé par l'auteur de cet article a été officiellement lancé à Santiago de Cuba en août 2011. Dans ce documentaire, deux jeunes rappeurs cubains partagent leurs peurs et leurs rêves sans toutefois aborder directement le thème de la Révolution. Cependant, leur narration n'est pas vide de sens politique. Des pointes d'ironie démontrent que ces jeunes n'ont pas leur langue dans leur poche. Cet article examine une scène de *Golden Scars* identifiée par des autorités culturelles comme étant problématique du point de vue idéologique. Surprise : ces mêmes autorités ont décidé de censurer la « scène de Fidel » peu avant le début du lancement. Cet article propose une discussion de la réception des textes audio-visuels produits par des anthropologues de retour sur le terrain d'accueil en prenant l'événement du lancement de *Golden Scars* et de sa censure comme point d'analyse. Une réflexion sur les dynamiques narratives apparues lors du lancement nous permet d'affirmer une fois de plus que la jeunesse cubaine adopte un discours ambivalent face à la Révolution, sans toutefois se positionner à l'encontre, ni en dehors du projet révolutionnaire.

MOTS-CLÉS : Réception, film ethnographique, documentaire, censure, rap, Cuba.