

Yohayna Hernández
Dans les coulisses du musée de la révolution

Frédéric Lavoie

Number 330, Spring 2021

Le ventre des Amériques. Multiplicités rayonnantes de la Caraïbe

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/95383ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lavoie, F. (2021). Yohayna Hernández : dans les coulisses du musée de la révolution. *Liberté*, (330), 15–22.

Yohayna Hernández

Dans les coulisses du musée de la révolution

Dramaturge et intellectuelle cubaine, Yohayna Hernández s'intéresse aux rapports entre l'expérience et le langage. Avant de s'installer au Québec, il y a quelques années, elle a été critique d'art, enseignante et éditrice à La Havane. Depuis Montréal, où elle développe sa pratique dramaturgique auprès d'artistes locaux, elle demeure active au sein de projets et de laboratoires créatifs à Cuba et ailleurs en Amérique du Sud, en particulier au sein d'Osikan, un collectif de recherche et de création.

*Propos recueillis par
Frédéric Lavoie*

*Portrait par
D. Mathieu Cassendo*

Au printemps 2019, *Granma : Trombones de La Havane*, du metteur en scène suisse Stefan Kaegi et de la compagnie allemande Rimini Protokoll, était présenté au Festival TransAmériques. Sur scène, quatre jeunes Cubains, Milagro Alvarez Leliebre, Daniel Cruces-Pérez, Diana Osumy Sainz et Christian Paneque Moreda, incarnent l'héritage de la révolution tel que légué par leurs grands-parents. Ils relaient et réinterprètent à leur manière l'aventure castriste dans un exercice de transmission qui, une fois disséqué, donne à voir les contradictions et les frictions générationnelles, souvent tues.

Dramaturge du spectacle, Yohayna Hernández s'est entretenue avec l'écrivain et journaliste Frédéric Lavoie, auteur d'*Avant l'après. Voyages à Cuba avec George Orwell*. En observateur aguerri des dynamiques culturelles et politiques cubaines, Frédéric Lavoie prend comme point de départ le spectacle pour lancer une conversation éclairée sur la frontière entre idéologie et résistance, et plus particulièrement sur le rôle et la condition de l'artiste dans la société cubaine.

✱✱

Liberté — *Yohayna, tu as accompagné Stefan Kaegi durant ses recherches préliminaires pour choisir les quatre personnages, qui ne sont pas joués par des acteurs*

professionnels mais par de jeunes Cubains, qui seraient au cœur de son spectacle sur l'héritage de la révolution. Pourrais-tu nous parler un peu des défis que représentaient ces rencontres, pour un metteur en scène européen, et le fait de réussir à monter un projet visant à expliquer Cuba ?

Yohayna Hernández — Le projet de Stefan Kaegi à Cuba répondait à une demande très particulière. Stefan est venu à La Havane pour travailler avec le Laboratoire scénique d'expérimentation sociale (LEES) dans le cadre d'une résidence nommée *Documenta Sur*. Le LEES est un espace porté par de jeunes artistes cubains qui travaillent à la périphérie du système subventionné du théâtre et qui s'intéressent au croisement des langages : performances, arts vivants, théâtre documentaire, etc. Il faut dire qu'on n'a pas à Cuba, sur nos scènes, cette tradition du théâtre documentaire. La majorité du théâtre qui se fait au pays est un théâtre de la représentation, de metteur en scène, de textes dramatiques et de dramaturgie de l'acteur. Cependant, depuis peu, il y a de jeunes artistes qui explorent un langage situé entre la fiction et le réel. On avait donc choisi Stefan parce que l'on connaissait, à distance, l'esthétique de sa compagnie Rimini Protokoll. Notre idée initiale était de faire une résidence qui permettrait à ces jeunes créateurs d'accompagner un projet de théâtre documentaire conçu par un créateur internationalement reconnu, du processus de recherche à la présentation.

Stefan est arrivé à Cuba à un moment où beaucoup d'autres sont arrivés, où il y avait une impression d'ouverture de l'île : Obama, les Rolling Stones, la compagnie Coco Chanel. De l'extérieur, les gens pensaient que ce serait le moment du grand changement, de « la transition vers la démocratie ». Stefan est arrivé avec l'idée de faire un musée de la révolution au moment de cette transition. Ça a été son point de départ, le premier désir dont il nous a fait part.

Et donc, vous avez rencontré des gens de différentes générations, de différentes classes sociales, de différentes origines... Que vous ont appris ces rencontres ? Et, en tant que Cubaine, comment t'y es-tu prise pour expliquer Cuba à un étranger, à Stefan ? Qu'as-tu appris à travers cet exercice ?

Pour les autres Cubains du groupe et moi, l'approche de Stefan nous a conduits à nous interroger sur les histoires qu'on voulait exposer dans ce « musée ». Quels sont les



corps qui portent ces histoires ? Il faut dire qu'à Cuba, il y a déjà un Musée de la Révolution, qu'on a d'ailleurs visité ensemble pendant le processus de recherche. Nous nous sommes donc demandé quelles seraient les histoires inaudibles ou effacées de ce grand musée et que nous voudrions entendre aujourd'hui. Comment et avec qui construire un autre musée de la révolution ? Nous avons imaginé, spéculé, et cherché des personnes qui avaient différents rapports à la révolution. Des professionnels, des entrepreneurs, des militaires, des retraités, des jeunes, des universitaires, des voisins de nos différents quartiers, des membres de nos familles, des personnes abordées par hasard dans la rue – une constellation de voix qui nous ont raconté l'histoire de la révolution à travers leurs propres vies. Pour moi, l'écoute de tous ces témoignages concentrés dans le temps de recherche a constitué un apprentissage précieux en même temps qu'une expérience très touchante. On voulait, avec toutes ces voix singulières, briser la voix unique, homogénéisée et dominante de l'épopée révolutionnaire officielle.

Je pense que la première friction qu'on a ressentie entre ce regard venu de l'extérieur et notre propre désir de construire ce musée proposé par Stefan concernait le choix des histoires. Pour nous, comme Cubains, certains témoignages avaient un poids très important. Au moment des interviews, on imaginait tout le temps comment la révélation de ces histoires de vie interpelleraient les Cubains, quels impacts elle aurait sur notre société. Cependant, Stefan et Aljoscha Begrich, son dramaturge allemand, avaient surtout le désir d'ouvrir et de partager le dialogue avec les spectateurs étrangers, avec tous les degrés de connaissance ou d'ignorance sur Cuba et sa révolution.

Par exemple, on a recueilli quelques témoignages de personnes issues des communautés LGBTQ avec qui l'histoire de la révolution a eu un rapport assez complexe. Ces personnes ont été persécutées, stigmatisées, marginalisées pendant les années 1960 et 1970. Elles ont été condamnées à l'exil ou à l'isolement social. Même si la situation a changé depuis cette époque, cette communauté n'a jamais reçu ni pardon ni réparation de la part du gouvernement, et elle continue d'ailleurs à se battre encore aujourd'hui pour ses droits. Ce rapport complexe entre la dimension hétéropatriarcale de la révolution et les dissidences sexuelles a été un angle très important pour nous, mais pas pour Stefan, qui a été plus touché par d'autres récits. Un autre exemple de friction s'est produit avec les témoignages qui parlent de la religion catholique ou afro-cubaine. Pour l'équipe cubaine, toutes ces histoires montraient une autre dimension complexe et critique : révolution et religion. Des personnes qui ont été obligées de cacher leurs croyances ou ont été mises de côté à cause de leurs pratiques religieuses, qui allaient évidemment à l'encontre de l'orthodoxie marxiste. Mais, finalement, aucun de ces témoignages n'a été choisi.

Personnellement, même si je suis d'accord avec le choix des quatre jeunes performeurs qui sont sur la scène, pendant le processus, j'ai dû faire un deuil, car aucun des témoignages des trois jeunes de mon quartier, La Lisa, n'a été retenu. Pour moi, ils représentaient aussi une certaine jeunesse cubaine, pas universitaire, qui habite à la périphérie de La Havane : un *reguetonero* handicapé, un immigrant de l'orient du pays qui survit grâce au marché noir, et un danseur de la rue qu'on

surnomme le « Michael Jackson de Cuba » et qui rêve de devenir millionnaire. Ce dernier est le petit-fils du président du CDR (Comité de défense de la révolution) de mon immeuble, et il soutient économiquement sa famille en dansant pour les touristes dans les rues de la Vieille Havane.

« On voulait, avec toutes ces voix singulières, briser la voix unique, homogénéisée et dominante de l'épopée révolutionnaire officielle. »

Pourquoi penses-tu que la pièce, dans sa forme actuelle, pourrait causer de l'inconfort à certains Cubains ou aux représentants du régime ?

La pièce pourrait causer de l'inconfort à certains Cubains très attachés à la révolution, mais surtout aux autorités. Ce n'est pas seulement sur le plan du discours. À Cuba, il y a beaucoup d'artistes qui, malgré la censure, ont un discours très critique, aussi critique et peut-être plus critique que celui de la pièce. Mais je pense que c'est une question de langage. Le langage du théâtre documentaire, la texture et les matériaux bruts du réel, les documents, les témoignages, les images... Celles de Fidel, par exemple, ne sont généralement pas utilisées dans le même genre de « narratif ». Je ne sais pas comment vont réagir les autorités devant la petite figurine de Fidel à bord d'un petit bateau. Ce moment traite sur un ton ludique de l'un des événements historiques les plus importants de l'épopée révolutionnaire cubaine : le débarquement, sur la côte orientale du pays, de Fidel et de son petit groupe de révolutionnaires du bateau *Granma*, qui amorça la guérilla.

Il y a aussi des questions un peu taboues dans la pièce, peu ou pas discutées de cette façon dans l'espace public cubain. Comme les questions relatives au général Ochoa, à son procès et à son exécution. Je sens qu'il y a certains éléments dans le langage et l'iconographie de la pièce, dans la frontalité avec laquelle les petits-enfants remettent en question les convictions de leurs grands-parents et la révolution, qui pourraient être très choquants pour les autorités. C'est aussi problématique d'avoir un directeur étranger qui travaille sur la révolution cubaine. C'est une chose qui a été abordée pendant le processus, le fait d'avoir un metteur en scène allemand qui se penche sur ce sujet... Cela déclenche immédiatement la paranoïa et la machine défensive du gouvernement : les Américains se cacheraient derrière Stefan et payeraient de jeunes artistes et performeurs cubains pour critiquer et déstabiliser la révolution.

À Cuba, le Conseil national des arts scéniques peut parfois dépêcher des fonctionnaires pour assister aux répétitions.

Ce Conseil est responsable de l'approbation du contenu des œuvres, bref, de la censure. Est-ce que vous avez eu à faire face à ça ? Et comment avez-vous géré ce type de relation avec le régime ? Toi qui travailles dans le milieu des arts à Cuba depuis 2006, tu as sûrement développé des réflexes, tu peux anticiper, j'imagine... Avez-vous présenté tout le spectacle aux représentants du Conseil des arts scéniques ?

Pendant les différentes étapes du processus, nous avons maintenu un dialogue avec les autorités du Conseil des arts scéniques et du ministère de la Culture. Même si notre projet, le LEES, n'est pas subventionné par le Conseil, c'est un projet ouvert au dialogue avec cette institution. Nous ne sommes pas des artistes complètement à l'intérieur de l'institution ni des artistes complètement indépendants. Nous avons une relation d'interdépendance avec l'institution, qui appuie quelques activités de notre programme.

« À Cuba, je me suis souvent fait dire : "Il y a dix ans, je ne t'aurais pas dit ça." »

On a essayé de présenter le projet et d'expliquer le sujet à l'institution. Bien sûr, chaque fois, on a présenté le projet plutôt comme une pièce documentaire sur les dialogues intergénérationnels, parce que jamais le point de départ de Stefan, son idée de construire un musée de la révolution, n'aurait été accepté. Cependant, à chaque étape de la discussion, l'institution m'a demandé de lire le texte de la pièce. Mais, avec le théâtre documentaire, on n'a pas vraiment de texte à montrer, comme c'est le cas dans le théâtre traditionnel. L'écriture, avec Stefan, a été un processus collectif, le texte a été écrit et réécrit pendant toute la création. En fait, le texte est arrivé en dernier. Comme c'était impossible de donner la lecture qu'on nous demandait, on a fait une répétition pour montrer quelques matériaux. On a montré seulement quelques extraits du projet, qui excluaient les matériaux qui pourraient être plus « complexes » à lire pour les autorités. Elles n'ont vu que la moitié du spectacle. Entre la première à Berlin et la présentation à Montréal, la pièce a d'ailleurs continué de changer. Je la sens maintenant plus critique.

Ce sont surtout les performeurs qui avaient peur de l'impact de ce discours, qui étaient réticents à dire certaines choses. La pièce n'a pas encore été présentée à Cuba. Je pense que les performeurs sont demeurés très attentifs à tout, mais après la première en Allemagne, ils se sont détendus. Ils ont commencé à ajouter des détails qui parlent un peu de ce processus difficile de discussion entre nous, Cubains, et l'équipe étrangère ; entre nous et le contexte politique, entre nous et les grands-parents aussi. Car la

première conciliation que fait la pièce, c'est avec le regard des grands-parents, qui ont été très présents pendant le processus. Les grands-parents ne sont pas toujours d'accord avec nous.

Donc, il a fallu que vous gériez les peurs des quatre acteurs et actrices. Et rappelons que Milagro, Daniel, Diana et Christian ne sont pas des acteurs et actrices professionnels ni des personnes directement impliquées dans la politique. Ils ne sont pas nécessairement habitués à prendre la parole en public et ils ne connaissent donc pas nécessairement les limites de la liberté d'expression. Et ces limites, on le sait, sont changeantes.

À Cuba, je me suis souvent fait dire : « Il y a dix ans, je ne t'aurais pas dit ça. » Certaines personnes restaient confinées dans l'autocensure, mais d'autres avaient au fil des ans étendu les frontières de leur liberté d'expression personnelle en réaction au relâchement de la censure et de la répression de la part des autorités. Il y avait aussi un certain clivage générationnel dans cela, avec quand même quelques exceptions. Bien souvent, les vieilles générations gardaient une espèce de peur héritée des années plus rigides, alors que les jeunes générations étaient plus ouvertes parce qu'elles n'avaient pas connu, par exemple, le quinquennat gris, le début des années 1970, où la liberté d'expression avait été beaucoup réprimée.

Comment avez-vous aidé les acteurs et actrices à s'ouvrir ? Comment les avez-vous rassurés sur le fait qu'ils pouvaient dire certaines choses ? Je pense à une histoire d'hélicoptère avec Fidel Castro, par exemple, dans la pièce. Il semblait y avoir une certaine réticence au départ à raconter cette histoire-là. Comment les avez-vous convaincus de le faire ?

Ça a été pour moi un processus de dialogue très intéressant, très complexe, j'ai appris et souffert beaucoup. Si la mise en scène parlait seulement à partir des petits-enfants, je crois qu'il y aurait plus d'espace pour s'exprimer comme nous le faisons ici aujourd'hui. Mais ce n'est pas seulement la perspective des petits-enfants ; ce sont les petits-enfants face à l'héritage de leurs grands-parents. Et deux de ces grands-parents sont encore vivants. Deux de ces grands-parents sont même très présents dans l'espace affectif. Il y a des choses qu'on peut penser et dire de nos grands-parents dans la vie quotidienne, on peut les critiquer, mais ces critiques sont plus difficiles à faire dans l'espace public, en face d'inconnus.

À Cuba, tu ne parles pas de la même manière avec les personnes des différentes générations. Les grands-parents ne vont jamais parler ouvertement avec un étranger, et même entre nous, ce n'est possible qu'avec beaucoup de confiance. Il y a un discours enclavé autour duquel il faut faire tout un travail d'herméneutique pour arriver à dégager ce qui est dit et ce qui est tu. Il y a tout un monde de différences. Si je schématise un peu, on pourrait dire que la génération de mes parents est une génération qui parle, mais qui parle au creux de notre oreille. Les générations plus jeunes sont plus ouvertes à voir et à dire, à assumer un regard critique face à la réalité, au gouvernement, et même à cet héritage de la révolution cubaine.

Ces contradictions traversent la pièce. La question raciale, par exemple. Il y a un moment pendant le processus où Milagro mentionnait le racisme intériorisé de sa grand-mère et de quelques personnes noires. C'est une chose qu'elle a choisi d'enlever, et nous avec elle, parce qu'elle ne veut pas être sur une scène, comme femme noire, et parler du racisme intériorisé de sa grand-mère. Elle a senti que, face à un spectateur blanc, elle voulait plutôt parler du racisme et de la question raciale dans la révolution. Pour moi, c'est pareil. Ma grand-mère a été une des personnes interviewées et j'ai pu voir très clairement qu'elle parlait autrement avec moi que dans son témoignage avec Stefan. Devant l'équipe, elle était comme une défenseuse peu critique de la révolution.

Ta grand-mère défendait la révolution ?

Quand elle parlait avec moi, elle partageait quelques petites critiques qu'elle ne ferait pas face à d'autres. Parfois, c'est une question de peur, mais parfois c'est autre chose, une espèce d'orgueil. Dans le cas des grands-parents, il arrive que ce soit vraiment une question de conviction. Ils ont consacré leur jeunesse à la révolution. On a vu le grand-père de Christian dire : « Christian, quand tu auras mon âge, dans quarante ou cinquante ans, tu devras continuer à défendre la révolution. » Et la grand-mère de Diana la prévenir : « N'oublie pas, quand tu vas voyager en Allemagne, tu devras bien représenter la révolution. » Parfois, les grands-parents ont un rapport mythique, épique, presque religieux, avec la révolution. C'est une affectivité que la révolution a su très bien construire.

Parce qu'eux, ils ont vécu l'euphorie de la révolution. Le moment où tout le monde était d'accord avec la révolution.

Ils ont vécu ce moment, l'utopie, l'effervescence. Et pour eux, pour ma grand-mère – je parle d'elle parce qu'il y a d'autres grands-parents qui ne veulent rien savoir de la révolution, ça dépend de quelle manière celle-ci a touché leur vie –, la révolution a été un ouragan qui a bouleversé sa vie. Avant la révolution, elle était une femme pauvre, catholique, mariée à un homme de la classe moyenne et dépendante de lui. Après la révolution, elle est devenue une militante, communiste, divorcée (puis mariée deux autres fois), dirigeante, elle a participé aussi à la guerre en Angola. Elle a vécu, grâce à la révolution, un processus de libération comme femme. Il faut seulement voir les photos de son premier et de son deuxième mariage pour le comprendre : la jeune femme habillée de blanc dans l'église et la jeune femme, deux ans plus tard seulement, habillée comme une milicienne dans un mariage collectif.

Mais, pour moi, la révolution a pris fin en 1976, avec la Constitution et l'institutionnalisation du gouvernement. Un gouvernement avec un régime politique socialiste, très influencé par le socialisme de l'URSS. Cette idée ne vient pas de moi, mais de quelques historiens à qui je me rallie. Pour certains, la révolution a même fini plus tôt, autour de 1959, pour d'autres encore, elle a fini en 1961, lorsque nos rapports avec l'Union soviétique se sont développés.

À Cuba même, cette question revient : « Qu'est-ce au juste que la révolution ? » Pour les uns, la révolution a été ce processus historique, pour d'autres qui suivent les discours

officiels, la révolution est la nation, l'actuel gouvernement, la société, le peuple, le Parti communiste de Cuba, la patrie, Fidel lui-même... tout ça à la fois. Pour la majorité de la génération des grands-parents et des Cubains des autres générations aussi, c'est une chose que tu ne peux pas toucher et un espace légitime de résistance aux Américains, responsables de toutes les faiblesses de la révolution. Pour moi et pour beaucoup de personnes de ma génération, la chronologie de la révolution et notre rapport à celle-ci sont différents.

Qu'est-ce que c'est, pour toi, la révolution ?

Pour moi, la révolution a été un processus politique, social, culturel qui a commencé dans les années 1950. C'est ce processus qui a mis fin au gouvernement anticonstitutionnel de Batista par une conciliation entre différents mouvements et partis, née du besoin d'être ensemble pour faire front commun face à ce gouvernement. En même temps, cette conciliation a fait naître un projet de révolution nationaliste, un désir de révolution plus ouverte avec un idéal de justice sociale. On le sent surtout jusque dans les années 1970, avant la fixation de tout l'appareil gouvernemental cubain. Les années 1960 ont été des années de changements structurels profonds et de mobilisations sociales, de fondations, d'utopies.

Au sortir de cette révolution est venue l'étape de la construction du gouvernement. L'orientation idéologique vers le socialisme a fini par devenir un chemin hégémonique. Parce que le chemin idéologique, si je puis dire, de la révolution cubaine a été un chemin très discuté pendant les premières années. Beaucoup de ceux qui ont participé à la révolution et qui étaient en désaccord avec son caractère socialiste ont été obligés de s'exiler, ou encore ont été emprisonnés, exécutés ou marginalisés par le nouveau gouvernement révolutionnaire.

Il faut se rappeler que le 1^{er} janvier 1959, on ne parlait pas d'une révolution socialiste. On a commencé à en parler en avril 1961, au moment de l'invasion de la baie des Cochons, où, soudainement, le mot « socialiste » est apparu. Le contrat social s'est écrit durant les deux premières années de la révolution et non avant. Ce qui fait que les gens qui étaient pour la révolution le 1^{er} janvier 1959 ne l'étaient plus nécessairement le 16 avril 1961.

Et même dans cet enthousiasme des premiers temps, il y a beaucoup de gens qui ont suivi et qui ont appuyé le chemin socialiste sans avoir une idée claire de ce que c'était. On a suivi l'énergie de Fidel et son esprit anti-impérialiste. Lorsqu'il a fait son discours de déclaration socialiste de la révolution, le lendemain des attentats de la baie des Cochons, de nombreuses personnes, à l'exemple de mes grands-parents, comprenaient l'idée du socialisme dans le sens de l'anti-impérialisme, soit l'anti-américanisme – l'urgence d'en finir avec la domination des Américains sur l'île. Cet esprit était donc plus lié à un contexte de luttes dans le tiers-monde, aux mouvements de décolonisation en Afrique. Dans ce moment d'enthousiasme, où Fidel a fait sa déclaration, il y avait beaucoup de mise en scène politique aussi. Il a choisi un moment de deuil et de douleur nationaux pour déclarer le caractère socialiste de la révolution.

Il a fait cette déclaration aux portes du cimetière de La Havane, alors que les morts étaient encore chauds.

En juillet 1961, Fidel Castro a prononcé son fameux discours aux intellectuels, qui résonne encore aujourd'hui. Il a expliqué aux artistes ce qu'ils avaient ou non le droit de faire, mais d'une façon assez floue, en disant : « À l'intérieur de la révolution, tout, contre la révolution, rien. » Voici ce que vous pouvez faire et ne pas faire. Ça reste flou et, durant toutes ces années, les limites ont changé. Qu'est-ce qui est à l'intérieur de la révolution ? Qu'est-ce qui est à l'extérieur ? As-tu vu cette frontière de la révolution changer et comment gères-tu cette frontière ?

C'est une grande question. D'abord, c'est vrai que ce discours a établi notre politique culturelle à Cuba, mais je pense qu'il était à l'époque plus clair que dans son instrumentalisation d'aujourd'hui. C'était le contexte de la guerre froide, et c'est un discours qui synthétise toutes ces discussions qu'il y avait dans les classes dirigeantes de la révolution sur le chemin idéologique à suivre. Ces réflexions étaient présentes aussi dans le milieu artistique et intellectuel. Beaucoup d'artistes ont suivi et appuyé la révolution, mais la révolution dans toutes ses pluralités, comme au moment où elle a commencé.

Il y a ensuite des artistes qui ont commencé à faire des œuvres, comme le fameux documentaire *PM* d'Orlando Jiménez Leal et Saba Cabrera, qui a mené aux discours de Fidel. Ce documentaire évoque la vie nocturne de La Havane. Des personnes qui prennent un verre, qui font la fête. Beaucoup de personnes noires qui sont dans la séduction, qui dansent, et de la prostitution aussi, mais pas que cela. C'était la vie bohème, noire, pauvre, festive de La Havane. Ce n'est pas un documentaire qui propose une critique frontale de la révolution, mais il produit un imaginaire très loin de l'imaginaire épique et édifiant de la révolution, de sa jeunesse combative. Ce documentaire a été censuré.

Le discours de Fidel est très intéressant. Il dit, d'un point de vue formel, « tu peux faire n'importe quoi », mais du point de vue du contenu (parce que le discours faisait une différence entre forme et contenu dans les arts), c'est « avec nous, tout, contre nous, rien ». Mais même dans ce discours toujours cité, quelques lignes plus loin, Fidel a laissé une possibilité – justement pour les personnes qui ne sont ni avec nous ni contre. Il dit, grosso modo, qu'il y a des révolutionnaires, avec lesquels on n'a aucun problème, et qu'il y a ceux qui sont contre la révolution, qui n'ont pas leur place ici. Mais après, il dit également que la révolution doit travailler pour gagner les personnes qui ne sont ni révolutionnaires ni contre-révolutionnaires, pour les convaincre, pour les séduire dans les espaces de l'intérieur. Que ça, c'est possible. C'est pour cette raison que, pendant les années 1960, même s'il y a eu beaucoup d'exemples de censure, il y avait une possibilité d'être dans un espace non défini. Mais après, dans les années 1970, c'est une division binaire : ou tu es avec nous, ici, ou tu es contre nous, à l'extérieur.

Pour ma génération, qui est arrivée dans le milieu du théâtre il y a un peu plus d'une décennie, c'est une chose qu'on ne connaît pas du tout. La démarcation énoncée dans ce discours était plus claire auparavant. Nous sommes constamment en train de faire des acrobaties sur la ligne de

démarcation. La volonté d'un fonctionnaire peut définir ou déplacer cette frontière d'un côté ou de l'autre. La politique d'une institution, le geste des artistes. On connaît bien ce qui est complètement à l'extérieur et complètement à l'intérieur, mais aux abords de la frontière, tout est flou, mouvant et souvent insaisissable.

« L'ouverture économique pour les affaires, c'est une chose. Mais la culture en est une autre, de plus grande importance pour le gouvernement et son contrôle idéologique. »

Une chose que j'ai réalisée dans mes recherches, c'est qu'entre les années 1959 et 1961, les deux premières années de la révolution, on était dans une espèce de flottement où on essayait de comprendre où allait la révolution. Quand je suis allé à Cuba, en 2016 et 2017, on semblait de nouveau être dans une période de flottement où les règles du jeu étaient plus floues, changeantes. Alors qu'entre 1959 et 1961, tout se resserrait et on essayait de définir les institutions, aujourd'hui, on les ouvre un peu plus.

Et c'est intéressant de t'entendre parler d'une troisième voie. Parce qu'au cours des dernières années à Cuba, il y a eu des artistes qui ont commencé à œuvrer un peu en marge des institutions, dans cette sorte de flou, parce qu'ils avaient de plus en plus accès à internet. Donc, il y a eu, d'une certaine façon, l'émergence d'artistes indépendants. Certains, clairement contre le régime, d'autres contre les institutions peut-être.

*Puis, en 2018, des artistes se sont réunis pour organiser une biennale d'art contemporain alternative (nommée *Bienal Alternativa 00*) et le régime a répondu avec le décret 349, qui oblige tous les artistes à s'inscrire auprès du régime pour faire n'importe quelle activité artistique. Alors qu'on pensait que ça s'ouvrirait, on a cette réaction. Début avril 2019, la biennale officielle a été inaugurée. L'artiste Luis Manuel Otero Alcántara a fait une performance avec deux autres artistes où ils brandissent des drapeaux américains dans la rue, pour provoquer finalement. Pour l'artiste, c'est une performance artistique, mais les autorités le perçoivent autrement : « Alcántara n'est pas un artiste, c'est un militant. » Donc, la frontière n'est pas très claire. Ce décret 349, qui rend la vie plus difficile aux artistes, qu'en penses-tu et que vient-il changer selon toi, au moment même où l'on pensait que le pays s'ouvrirait ?*

Le décret 349 est aussi lié à l'ouverture de petites et de

moyennes entreprises à Cuba, et de petites et moyennes propriétés privées. Cuba a entrepris des changements qui sont pour nous très visibles dans la vie quotidienne, mais aussi sur la scène sociale. Avec ces changements économiques, le gouvernement parle « d'actualisation du modèle », mais c'est surtout une réforme du modèle.

Une réforme libérale, vers une économie de marché...

Oui, parler « d'actualisation du modèle » est un euphémisme. Dans les possibilités offertes aux petites et moyennes entreprises, beaucoup d'artistes ont trouvé un espace de production à l'extérieur de l'institution. Surtout les artistes visuels, avec des studios qui opèrent comme des galeries. Ça leur donne une indépendance vis-à-vis des institutions cubaines, que les artistes de théâtre n'ont pas. En fait, l'autonomie financière apporte l'indépendance artistique. Avec les artistes du cinéma, il y a un phénomène semblable. La majorité du jeune cinéma à Cuba se fait aujourd'hui à l'extérieur des institutions officielles grâce à ces petites maisons de production indépendantes. Ces maisons sont gérées par les artistes eux-mêmes. Mais leurs conditions juridiques sont une pure folie. Ce serait, comment dire... un projet de doctorat de vous expliquer comment ça marche !

« Pour moi, le plus dur dans ceci, c'est qu'en fin de compte, ce sont les institutions qui choisissent qui est un artiste. »

Quoi qu'il en soit, cette ouverture de l'économie offre des possibilités d'existence à l'extérieur des institutions gérées par l'État. Et je pense que ce décret, comme tu l'as bien dit, est une réponse à la Biennale 00, mais arrive aussi comme une réponse du gouvernement pour en finir avec cette possibilité d'ouverture économique pour les artistes. L'ouverture économique pour les affaires, c'est une chose. Mais la culture en est une autre, de plus grande importance pour le gouvernement et son contrôle idéologique. Ce décret oblige donc les artistes à présenter leurs œuvres à l'intérieur de l'institution ou à être représentés ou légitimés par des institutions officielles. Avant le décret, il y avait des expositions privées, par exemple, dans des maisons. Des artistes pouvaient organiser un événement, comme la biennale, de leur propre initiative, parce qu'il existe du financement en provenance de l'extérieur aussi.

Notamment d'ambassades étrangères.

Des ambassades, des ONG, des fonds internationaux, des petites et moyennes entreprises privées. Le décret

traduit le besoin de l'institution cubaine de ne pas perdre cet espace de contrôle et de financement hégémonique qui lui échappe ces derniers temps. Ça, c'est une lecture que toi, moi et quelques artistes pouvons faire. Mais à l'intérieur du contexte cubain, le décret 349 n'est pas présenté ainsi. C'est un décret qui ne vise pas la culture. Ce n'est pas une politique culturelle affichée, sinon une loi pour contraindre les entrepreneurs, qui ne peuvent plus engager un artiste s'il n'a pas une autorisation, sous peine de perdre leur licence.

Et en même temps, le discours moral officiel – parce que la révolution repose beaucoup sur un discours moral pour se justifier – dit que le décret vient protéger les artistes professionnels contre des artistes amateurs qui ne seraient pas sortis des écoles d'art et qui menaceraient leur pratique. Ceux qui pourraient faire du reggaeton ou des arts visuels sans formation artistique, des artistes qui viendraient promouvoir les valeurs du marché, de la société de consommation. Mais, finalement, le décret a criminalisé des artistes critiques qui travaillent entre la création et le militantisme. Pour moi, le plus dur dans ceci, c'est qu'en fin de compte, ce sont les institutions qui choisissent qui est un artiste. Et pour être un artiste à Cuba, tu dois nécessairement étudier dans une école d'art.

C'est justement ce que la révolution a cherché à faire : institutionnaliser le rôle de l'artiste. Et donc, en dehors des institutions, en théorie, et jusqu'à récemment, c'était impossible de réaliser quoi que ce soit. Toi, te sens-tu brimée par les institutions, ou arrives-tu quand même à créer ce que tu souhaites en faisant quelques compromis ?

Je suis dans une situation paradoxale parce que je travaille surtout auprès des artistes, dans l'accompagnement et la dramaturgie. À leurs côtés, dans cette position particulière, je trouve qu'il y a beaucoup de manières de répondre à cela. Il y a des artistes qui trouvent la créativité pour tout faire et pour tout dire, même face à cette situation, dont il faut dire qu'elle est très mouvante. Le mécanisme de contrôle est très instable. Il y a des points que tu sais que tu ne peux pas toucher, mais il y a tout autour beaucoup de possibilités. Pour moi, ce qui est le plus difficile, c'est plutôt la précarisation du travail, qui est épuisante pour les artistes.

Il y a une précarisation du travail ? Pourtant, les artistes reçoivent un salaire mensuel, même s'il est très faible. C'est une trentaine de dollars canadiens par mois environ, n'est-ce pas ?

Oui, et des fois moins ! Les artistes sont professionnels du point de vue de la formation, de la pratique et du salaire aussi. Mais ce salaire ne leur permet pas de vivre. Comme tout le monde à Cuba, ils doivent avoir une double vie pour survivre à la pénurie économique. Par exemple, les jeunes artistes dont je suis proche n'ont souvent même pas de lieu de répétition ou de présentation. Ils doivent, pour présenter leur art, faire tout ce processus de négociation avec les institutions. Et parfois, les institutions ne te censurent pas à travers ton discours, mais elles minent la création autrement, en complexifiant l'accès aux infrastructures nécessaires au travail. C'est cela que j'appelle la précarisation du travail. D'un autre côté, les artistes ont commencé

à proposer des réponses très diverses à cette contrainte. Ils sont nombreux à faire beaucoup de choses avec rien, ou avec peu. Et ces réponses rendent le geste de l'artiste plus fort.

« Une autre contradiction vient de la posture de l'artiste, qui essaie de jouer le rôle de critique de l'institution et de la société en même temps qu'il est payé par cette institution pour faire son travail. »

Dans mon expérience personnelle de critique d'art, lorsque je travaille avec la parole, l'écrit, dans les journaux par exemple, c'est le moment le plus contrôlé. Le contrôle est plus étroit que dans la création scénique. Sur scène, on travaille parfois avec des langages que l'institution ou la censure ne comprennent pas du tout, car elles s'attachent surtout au contenu. Il est également plus difficile pour la censure de déchiffrer les politiques à l'intérieur des dynamiques de travail. En fait, plus c'est structurel, moins c'est surveillé. C'est pour cette raison que, par exemple, avec le Laboratoire, nous avons choisi d'agir à cet endroit. Le Laboratoire n'a pas de directeur sinon quatre femmes qui sont les coordinatrices. Nous pensons le politique dans notre travail artistique à travers les modes de travail, de collaboration, de production, à travers le type de dialogue et de regard proposé aux spectateurs. C'est un travail de

micropolitique que les institutions ne voient pas, comme lorsque nous nous installons dans une usine abandonnée ou dans une maison privée, où lorsqu'on brise le rapport de frontalité avec le spectateur pour expérimenter des espaces de convivialité, de création et d'apprentissage collectifs entre les artistes, les voisins et les spectateurs. Si l'on travaille, par exemple, pour un petit nombre de spectateurs, cela n'intéresse pas du tout l'institution, car elle vise l'accès massif à la culture. Pour moi, l'accessibilité est une chose importante aussi, mais il arrive que cet impératif marginalise un peu les pratiques ou les gestes qui ne sont pas conçus pour la masse.

À Cuba, comme il existe peu de critique au sein des institutions, dans les médias ou dans l'espace public, l'art vient parfois jouer ce rôle. L'art, et surtout le théâtre, sert d'espace critique et d'espace cathartique. Il se passe quelque chose de très intéressant, par exemple, avec l'humour scénique. C'est la forme de théâtre que les gens suivent de plus près. Sur le plan du discours, c'est très critique. Et pourtant, c'est une chose que le gouvernement permet parce qu'il en connaît l'effet sur les spectateurs : c'est une forme de catharsis, car on rit de tous nos problèmes et on rit de nous-mêmes.

Mais si les artistes se donnent ce rôle de pointer ce qui ne marche pas dans la société et au sein du gouvernement, ils le font essentiellement par le discours et beaucoup plus rarement par les moyens de production ou les dynamiques de travail. Une autre contradiction vient de la posture de l'artiste, qui essaie de jouer le rôle de critique de l'institution et de la société en même temps qu'il est payé par cette institution pour faire son travail. C'est un endroit un peu schizophrène qui déclenche de nombreuses crises au sein des processus, et des crises personnelles aussi. Dans les institutions, il y a parfois une instrumentalisation de l'art. Comme si l'art devait informer. Je ne suis pas du tout d'accord avec ce rôle. Personnellement, je ne suis pas intéressée par ce dialogue superficiel, soit flatteur soit critique, avec le gouvernement à l'intérieur d'un contexte de création. La force de l'art, pour moi, doit mener à un dialogue plus sensible avec l'autre, et permettre d'imaginer de manière critique d'autres moyens de subjectivation, de nouveaux mondes possibles. 

Cet entretien a été réalisé dans le cadre du Festival TransAmériques le 30 mai 2019 et relu par les auteurs en décembre 2020.

Frédéric Lavoie est journaliste. Il est l'auteur d'*Allers simples : aventures journalistiques en Post-Soviétique* (2012), d'*Ukraine à fragmentation* (2015) et d'*Avant l'après. Voyages à Cuba avec George Orwell* (2018). Par son travail, il cherche à rapprocher le journalisme de la littérature, et la littérature du journalisme.