

Toute reproduction ou adaptation est interdite sans l'autorisation de l'éditeur.
Les citations doivent indiquer la source.

AVIS

Les propos tenus dans cet article sont la responsabilité de l'auteur seulement; ils n'engagent en rien celle des personnes que ce dernier a rencontrées à Cuba, de même qu'à Montréal, et qui sont d'origine cubaine. Toutes interprétations des œuvres d'art et littéraire illustrant ce texte étant celles de l'auteur du dossier, elles ne sauraient, de ce fait, représenter une quelconque position, politique ou autre, prise par les créateurs concernés.

Les arts et la liberté d'expression à Cuba : une optique «révolutionnaire»

ESSE, arts + opinions, Montréal, n° 30 (automne-hiver 1996), p. 23 à 50
(post-scriptum : «Un engouement québécois pour Cuba»).

~ à la mémoire d'Alain ~
qui m'a fait découvrir Cuba

En avril 1992, Le Monde diplomatique de Paris publiait un article du romancier et journaliste cubain Lisandro Otero, intitulé «Ce qui doit absolument changer à Cuba». Dans la presse occidentale, un article qui s'en prend à la structure étatique est monnaie courante et, d'habitude, ne provoque guère plus qu'un baillement collectif.

Dans le cas de Lisandro Otero (né en 1932), son article fit l'effet d'une bombe, car «pour la première fois», expliquait l'hebdo, «l'un des intellectuels les plus brillants» de sa génération, «vivant et travaillant à Cuba», demandait «publiquement une rénovation politique du régime de son pays». D'autres intellectuels avaient critiqué le régime castriste alors qu'ils vivaient encore à Cuba, mais ils l'avaient fait dans leurs œuvres et ils étaient déjà vus comme des dissidents, des conflictivos, qui expient leur affront soit par la prison ou l'exil.

*Lisandro Otero avait été intimement lié au régime depuis la Révolution. Il aurait participé à la résistance clandestine contre le dictateur Fulgencio Batista, et il fut diplomate au Chili, au Royaume-Uni et en Union soviétique; il occupa le poste de vice-président du Consejo Nacional de Cultura, puis un poste semblable à l'Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Une traduction anglaise de plusieurs de ses textes et discours, d'un patriotisme virulent, a été publiée à La Havane en 1987 sous le titre *Dissenters and Supporters in Cuba*.*

La sortie de Lisandro Otero dans Le Monde diplomatique constituait sinon un reniement de toutes ses positions antérieures, du moins une conversion étonnante au dialogue. Faisant état des difficultés de la «période spéciale», imposée à Cuba par Fidel Castro depuis l'effondrement du Mur de Berlin et la disparition de l'URSS (1989-1991), et de l'énorme insatisfaction de la population vu l'état de pénurie qui s'ensuivit, Lisandro Otero rejetait le dogmatisme et l'inefficacité économique de style soviétique en faveur d'un nouveau mode de gestion socialiste, plus participatif, d'une ouverture de l'espace politique et d'une tolérance à l'égard d'une vision pluraliste du

monde.

Entre autres, il fallait mettre fin, selon lui, aux actos de repudio, ou lynchages verbaux cherchant à intimider les récalcitrants, cesser de voir tout désaccord comme une «attitude de trahison déclarée», et privatiser nombre de petits commerces, Marx n'ayant «jamais soutenu que le commerce de détail devait être assuré par l'État». Bref, celui qui avait consacré sa vie à fustiger l'opposition en appelait maintenant, selon ses propres mots, à une «révolution dans la révolution».

Le Monde diplomatique reparla de Lisandro Otero en août 1994. Peu après la parution de son article, ce dernier avait perdu son poste au ministère de la Culture et aucune revue cubaine n'avait voulu publier ses textes. Il goûtait à son tour à l'exil intérieur. En août 1994, Le Monde diplomatique publiait un extrait de l'un de ses textes, tiré de La Utopia cubana desde adentro. ¿A donde va Cuba hoy ? (L'utopie cubaine vue de l'intérieur. Où va Cuba actuellement?), paru la même année chez Siglo veintiuno, à Mexico. La Gazeta de Cuba, organe de l'UNEAC, venait de publier cet extrait, rompant ainsi le silence officiel.

C'est donc à Mexico que Lisandro Otero avait repris la parole et dans cet extrait, intitulé ici «Le "bon discours" d'opposition», il s'inquiétait notamment de la forme que pourrait prendre une transformation éventuelle du régime. Quelle en serait la nouvelle politique culturelle? Qu'advierait-il des acquis de la Révolution en matière d'éducation populaire et de santé publique? De l'identité nationale? Questions lancinantes auxquelles il juxtaposait l'image peu nombreuse ni très ancrée dans la population d'une opposition, comme celle qui avait ébranlé l'Europe de l'Est.

Lisandro Otero avait-il connu un nouveau Chemin de Damase, prenant ainsi une position moins cassante? En janvier 1996, on disait à La Havane que l'auteur (maintenant âgé de 64 ans) avait quitté Cuba, se repentant de son passé. En juillet, le mot à New York était qu'il voyageait librement entre l'Espagne et Cuba...

À La Havane, une première fois

Il y a deux ans, je ne me serais jamais intéressé au questionnement de Lisandro Otero, et à ce qu'il laisse entrevoir sur la liberté d'expression accordée aux intellectuels cubains. Tout au plus étais-je au courant de Cuba, île des Caraïbes, de l'aura scabreuse de La Havane de Batista, repère des gangsters américains (et canadiens!), de la Révolution de Fidel Castro Ruz et d'Ernesto «Che» Guevara en 1959, de l'exil à Cuba de quelques felquistes durant les années 70, revenus penauds au Québec, et d'une éclosion de talent chez les jeunes peintres cubains des années 80. Dans quelle revue américaine avais-je lu un reportage sur ces jeunes artistes et leurs œuvres éclatantes de couleur, d'une facture on ne peut plus contemporaine, qu'exposait une galerie de Miami? On disait que le système de l'enseignement des arts à Cuba avait encouragé un tel foisonnement.

Ma découverte de Cuba remonte à octobre 1994, lorsque j'accompagnai en vacances un ami (Alain) à Varadero. C'était son idée. Autrement, je n'y aurais jamais songé. Rendu là, j'en profitai pour visiter La Havane, la capitale, surtout que l'hôtel offrait une excursion d'une journée en autocar et qu'il m'aurait été impossible de m'y rendre par moi-même. L'essence faisant défaut dans l'île, il n'y avait quasi aucuns transports en commun. Et qui sait, par chance, peut-être allais-je voir Fidel Castro dans la foule.

En route, notre guide nous avait bien expliqué que La Havane, fondée en 1514 et comptant aujourd'hui deux millions d'habitants, comporte grosso modo deux parties, l'ancienne et la moderne. Mais quel choc pour moi, en arrivant, de constater l'ancienneté de la partie ancienne : une forteresse du XVI^e siècle, des résidences coloniales, une cathédrale à la façade baroque : des merveilles; et la modernité de la partie moderne : des édifices en béton d'un style international, figé dans l'idéal des années 40 et 50. Tout cela, ancien et moderne, croulant de décrépitude dans

la chaleur tropicale, comme si aucune réparation n'avait été faite à la ville, aucun entretien assuré depuis 1959. Là où il y en avait, une végétation sauvage me sembla-t-il, et des squares laissés à l'abandon.

Rien ne m'avait préparé à la lourdeur de ce sentiment d'un temps en suspens, d'une finalité. Déjà que de l'autre côté de la baie de La Havane, des hauteurs du Castillo del Morro (fin XVIe), nous avions pu apercevoir la ville dans presque toute sa longueur, au ras de l'eau, comme Venise. Cela lui donnait l'allure d'une île dans une île, prête à sombrer dans les flots.

Sur le visage des gens, parfois une tristesse insondable, comme sur celui de notre guide qui nous disait : «Notre vin est amer, mais nous le buvons car nous aimons notre île.» Elle le disait avec tant d'affection que nous la croyions. Sur d'autres visages, ici une méfiance, là une avidité envieuse comme si nous, les touristes, représentions un ailleurs merveilleux et inatteignable, monde de toutes les promesses et possibilités. Plus d'une personne me mentionna un ami canadien, ou américain, vivant quelque part, par exemple en Ontario ou dans l'Iowa, sans doute un étranger, dont on n'avait jamais plus eu de nouvelles et dont on conservait le nom comme si, un jour, l'«ami» pouvait servir de bouée de sauvetage.

Fin octobre 1994, il y avait deux mois à peine depuis la tragédie de l'été des *balseros*. Début août, dans le quartier pauvre de La Regla, des milliers de *Habaneros* avaient manifesté leur désespoir de vivre sans fin cette «période spéciale». Des vitrines de magasins réservés aux touristes furent fracassées. Du jamais vu. Puis, ce fut l'exode. Près de 30 000 personnes se jetaient à la mer sur des embarcations de fortune, radeaux (*balsos*) et pneumatiques. N'importe quoi pouvant flotter, dans l'espoir de rejoindre la Floride. On compte 6 000 noyades, sans parler des 2 000 rescapés retenus sur la base militaire américaine de Guantánamo. En octobre, notre guide nous montra ce bout de la promenade du Malecón, au pied de l'hôtel Nacional, reliquat cinq étoiles des années 30, d'où tant d'infortunés jouèrent avec le destin. On dit que sur les rives se mêlaient les sanglots et vivats d'une foule hystérique qui assistait à la folie sur des airs de *rumba*.

Je suis revenu de La Havane complètement ensorcelé. Aussi, en janvier 1996, y retournai-je pour une semaine, question d'examiner de plus près l'architecture qui m'avait si dérouté, de me promener à ma guise sans subir le carcan d'un groupe organisé. Pour focaliser mes énergies, j'essayai d'entrevoir ce que pouvait être la réalité des artistes. Avec quelque chance je verrais peut-être des œuvres, apprendrais-je comment se fait là une carrière d'artiste, et avec quelle liberté l'artiste peut s'exprimer.

Certes, en une semaine, on ne réussit qu'à effleurer les choses. Il est si facile de tomber dans le piège du visiteur de bonne volonté, colonisateur de par son ignorance. J'ai toutefois beaucoup lu sur le sujet avant d'y retourner et j'ai continué mes lectures à mon retour à Montréal. J'espère que les lecteurs d'ici (et de là-bas, s'il y en a un jour) considéreront que j'y ai apporté un regard honnête, sinon tout à fait éclairé.

Retour à La Havane

En janvier 1996, la *República de Cuba*, «premier territoire libre d'Amérique», m'était un peu moins mystérieuse. J'y retrouvais l'île la plus vaste des Grandes Antilles, en fait un archipel constitué d'une grande île et de l'île des Pins (qui inspira à Robert Louis Stevenson son classique, *L'île au trésor*) ainsi que de nombreux petits îlots. D'une superficie de 110 861 km², le «long crocodile vert, avec des yeux d'eau et de pierre», selon l'image célèbre de Nicolás Guillén (1902-1989), poète national, se situe entre la Jamaïque et les États-Unis, à quelque 145 km de la Floride. Sa population compte environ 11 millions d'habitants.

La «perle des Antilles», «parvis du Nouveau Monde» était habitée par deux groupes principaux d'Indiens, les Tainos et les Siboneyes, lorsque Christophe Colomb en fit la découverte au nom de l'Espagne en octobre 1492. C'était lors de son fameux voyage durant lequel il découvrit l'Amérique, lisait-on dans nos manuels scolaires. Sa première découverte : une petite île des Lucayes (nos Bahamas). De là, Cuba qui l'enchantait (il n'avait jamais vu plus beau pays, écrivit-il), et où il crut avoir trouvé le royaume du Grand Khan. S'étant informé auprès des Indiens où «naissait» l'or, ils lui avaient répondu : «à *Cubanacan*», *nacan*, c'est-à-dire au centre de l'île.

Dès les années 1530, le nombre des Indiens (on estime qu'ils étaient 112 000 en 1492) avait été réduit à quelques milliers par la maladie et l'esclavage. En 1526, arrivait d'Afrique le premier

convoi d'esclaves noirs que les maîtres astreindraient, comme autant de bétail, aux travaux des plantations de canne à sucre et de tabac. Environ un million de Noirs travaillaient à la canne à sucre au milieu du XVIIIe siècle. L'esclavage ne sera définitivement aboli qu'en 1886, moins par souci humanitaire que parce l'industrialisation rendra ce système inopérant.

Cuba, «salamandre que nourrit la morsure du brasier» (Michel Leiris), perle salée perdue dans la mer (*a salty pearl lost at sea* — Ruth Behar), ne comporte aujourd'hui aucune trace apparente de son héritage amérindien. Cela la différencie d'autres pays de l'Amérique latine marqués par les descendants des Mayas et des Aztèques, par exemple. En revanche, sa population exulte d'un métissage qui révèle toute la gamme de ses origines africaines et espagnoles, à laquelle s'ajoute une touche asiatique provenant de travailleurs majoritairement chinois implantés au XIXe siècle. D'autres migrations ont donné à certaines familles des noms français (de planteurs qui fuyèrent Saint-Domingue au moment des révoltes d'esclaves de 1791), ou anglo-saxons (du temps de la domination américaine), ou polonais et autres (de Juifs ayant fui l'Europe nazie), ou encore des prénoms russes, souvenirs du Grand Frère soviétique.

De plus, l'immigration espagnole s'est poursuivie jusqu'à la Révolution. Fidel Castro lui-même est de première génération cubaine. Son père émigra de la Galice. Plusieurs autres ont fui l'Espagne franquiste.

À Cuba, on rencontre donc souvent des personnes qui parlent de leur grand-mère française, de leur père espagnol, par exemple. C'est dire que, contrairement au Québec où les liens familiaux de la population francophone ont depuis longtemps été coupés avec l'Europe, à Cuba, ils sont, pour quantité de personnes, encore récents. Cela se reflète dans la culture savante. Si l'Afrique a laissé des traces dans la culture populaire en contact avec les traditions espagnoles, notamment en musique et en danse (la rumba par exemple), — sans parler de religion où ce mélange a engendré un syncrétisme toujours vivant —, l'architecture, les arts visuels et la littérature ont participé à toutes les époques aux courants les plus contemporains.

Autre facteur qui a contribué à maintenir les liens avec la source des grands courants de l'heure : le fait que, depuis le début du XIXe siècle, les soubresauts des divers mouvements luttant pour l'indépendance de Cuba, puis la Révolution à son tour, ont incité nombre des artistes et intellectuels cubains à se réfugier soit aux États-Unis, soit en Europe ou en Amérique latine, assurant ainsi aux arts cubains un ressourcement et cultivant pour eux un réseau international.

Un architecte de La Havane me disait que les exemples d'architecture baroque conservés à Cuba sont d'intérêt même pour l'Espagne, parce que son pays n'a pas connu de grande guerre si dévastatrice pour les monuments architecturaux. L'UNESCO a d'ailleurs déclaré la Vieille Havane patrimoine mondial. La Révolution qui mit un stop aux constructions modernes a contribué à préserver l'unité architecturale de la ville.

Sur le plan de l'enseignement, on note en 1728 la création de l'Université de La Havane; et en 1818, celle de l'Academia de San Alejandro (qui existe toujours), deuxième académie des beaux-arts en Amérique. La fondation de l'Academia est due au Français Jean-Baptiste Vermay (av. 1790-1833), élève de David.

Je saute allégrement dans le temps : d'aucuns se souviendront, en peinture, du nom de Wilfredo Lam (1902-1982) — fils d'un Chinois et d'une Noire —, établi à Paris et ami de Picasso, qui côtoya les surréalistes (Picasso lui envoyait ses liens naturels avec l'africanité). En littérature, d'autres auront lu Alejo Carpentier (1904-1980). Fils d'un Français et d'une Russe, l'auteur a signé des fresques romanesques reliées à l'histoire de Cuba dans lesquelles il a tenté de saisir, a-t-il dit, le «merveilleux réel» de l'Amérique latine.

En fait, presque tout le monde connaît et apprécie quelque aspect de la culture cubaine, souvent sans s'en rendre compte. Qui, la danseuse étoile Alicia Alonso et le Ballet national de Cuba; qui le guitariste Leo Brouwer; qui, le compositeur Ernesto Lecuona et ses succès du palmarès d'antan : *Malagueña* et *Siboney*, fredonnés des millions de fois de par le monde, tout comme cet autre tube cubain, la *Guajira guantanamera* (La paysanne de Guantánamo), écrite sur des paroles du poète José Martí (1853-1895), l'«apôtre de l'indépendance cubaine». Les noms de Xavier Cugat, Celia Cruz et Pablo Milanés vous disent quelque chose? À moins que vous ne soyez adeptes de *salsa* et du *cha-cha-cha*?

En arts plastiques, la Biennale de La Havane est le carrefour obligé depuis 1984 des pays des Caraïbes, de l'Amérique latine, de l'Asie et de l'Afrique, et, récemment, c'était au tour du cinéma

cubain de s'attirer les louanges internationales, grâce, entre autres, au film *Fresa y Chocolate* (1993), qu'on a pu visionner à Montréal.

Tout ça pour dire que Cuba n'a rien d'un pays arriéré, et que sa culture est si vaste qu'une encyclopédie n'en épuiserait pas le sujet. Celle-là jouit même depuis longtemps d'un rayonnement international dont le Québec commence à peine à rêver.

À mon premier coup d'œil, La Havane de janvier 1996 semblait s'être remise du traumatisme de l'été des *balseiros*. Soit pour convaincre le touriste, ou pour se convaincre soi-même, les Havanais donnaient l'impression de s'être repris en main. Malgré la tâche monstrueuse à accomplir, des travaux de restauration architecturale allaient bon train dans la vieille ville, plusieurs sous l'impulsion de l'Espagne qui, pour le prestige, redécouvre son ancienne colonie. Aux alentours de la cathédrale, des bars et cafés animaient les squares, des artisans étalaient leurs travaux : beaucoup de choses originales et décoratives (en 1994, je n'avais presque rien vu d'intéressant).

À prime abord, donc, une normalité un peu surprenante vu les circonstances. Le touriste, dans son hôtel de luxe, n'y voyait que du feu. Malgré les pénuries, personne n'affichait un air famélique et, côté vestimentaire, tous, en général, étaient aussi bien mis qu'ailleurs. Ce sont dans les petites choses que le stress de la vie quotidienne se révélait : enfants agressifs dans leurs demandes d'un bonbon, d'un crayon; épicerie et autres magasins d'État dénudés de marchandises, alors que les magasins de touriste regorgeaient d'objets à vendre contre des dollars US; accès en dollars US seulement aux bars et cafés si sympathiques; et une débrouillardise dans la population, se pratiquant souvent en flagrant délit des lois du pays. Car la débrouillardise est devenue un mode de survie dans ce pays où un médecin gagne environ 400 pesos par mois, l'équivalent de quelque 11 \$ US (dans les cafés, une liqueur douce coûte 1 \$ US).

Pour tous les artistes vendant leurs œuvres devant la cathédrale (j'y ai rencontré notamment le caricaturiste Alberto M. Ardión, 64 ans, d'une réputation semblable à celle de notre Robert La Palme, qui croquait le profil des touristes), et les professeurs de mathématiques vendant des livres usagés à la Plaza de Armas, ainsi que les instituteurs confectionnant des chaussures après les classes (Castro permet les petites entreprises artisanales-familiales — l'appât du gain est considéré antisocialiste), on pouvait rencontrer tel professionnel tenant chez lui un restaurant clandestin (ces *paladares* que l'État commence timidement à légaliser) et tel comptable à la retraite faisant du taxi au noir. Quasi tous les propriétaires de bagnole semblaient d'ailleurs faire du taxi au noir, au vu et au su des autorités, et je ne parlerai pas des innombrables petits vendeurs de cigares subtilisés dans les fabriques, et de la prostitution féminine omniprésente (la masculine est invisible). On allèche même le touriste en lui disant que les filles ne sont pas vraiment des prostituées, qu'elles font ça pour nourrir leur famille, ce que m'a confirmé une scène de *paladar*, quand je vis une Cubaine, qui avait dîné avec un Européen, demander à la serveuse de lui envelopper son poisson pour sa *familia*.

Contre les interdits, la faim — celle principalement d'avoir du choix — l'emportait sur la peur. Une peur tenace toutefois, des autorités, des militaires et policiers qui sont partout, qui surveillent, qui écoutent, qui interrogent et qui ont tous les droits; une peur des voisins et des collègues qui ont consigne d'épier, de noter, de dénoncer. Une peur qui gruge les corps et les âmes de l'intérieur. Une peur dont on se soulage en en glissant un mot à quelque étranger, à l'angle d'une rue, sous couvert d'anonymat. Et je n'avais même pas à poser des questions tendancieuses. Il suffisait de glisser innocemment à quelque vieillard un «je sais que Cuba traverse une période difficile», en prenant soin d'ajouter que la Révolution avait apporté des gains indéniables au peuple cubain sur le plan de la santé et de l'éducation, pour que les non-dits s'expriment. Et plus je manifestais de l'étonnement, plus le trop plein se déversait.

En ce qui a trait aux artistes et intellectuels, j'ai fini par comprendre que, théoriquement, l'État ne les empêche pas de créer les œuvres qu'ils veulent, mais si cela contrevient aux goûts de l'État, ils n'ont pas le droit de les diffuser. Le coupable, c'est l'intermédiaire, le diffuseur. En entrant chez vous, les policiers peuvent s'emparer de tout ce qu'ils veulent, des œuvres contestables, de vos meubles, de votre linge, de tout, et vous n'avez aucun recours. Une femme, interrogée dans la rue par un policier, a intérêt à satisfaire «tous» les désirs de ce dernier, surtout si elle est noire.

Malheureusement, durant ma semaine à La Havane, je n'ai pu voir de grande exposition d'art contemporain cubain. La Ve Biennale avait eu lieu en 1994; j'ai tout juste raté le Primer Salon de Arte Cubano Contemporáneo, et j'ai appris trop tard l'existence du Salon de Profesores de l'Academia de San Alejandro, qui en soulignait le 178e anniversaire. Quoi qu'il en soit, j'ai pu voir au Museo Nacional une rétrospective du peintre Raul Martínez (1927-1995), connu pour son

utilisation des procédés du *Pop art*, qu'il mit au service de la Révolution — tableaux qui m'ont paru plutôt fades, tous dans des teintes d'ocre et de brun là où je me serais attendu aux couleurs commerciales que nous associons avec les panneaux-réclame.

Parlant Biennale, j'ai quand même pu visiter le Centro Wilfredo Lam mis sur pied en 1984 pour organiser cet événement. Consacré à la diffusion de l'art contemporain et à l'étude de l'œuvre de Wilfredo Lam, le centre a son propre programme d'expositions. Lors de ma visite, on y présentait des œuvres de jeunes artistes espagnols provenant du Museo Reina Sofía à Madrid. Je me souviens aussi d'installations monumentales, l'une incorporant des spécimens de flore locale, une autre aux éléments peints à même les murs. Je constatai que l'audace en art actuel ne s'arrête pas à la seule pratique montréalaise (!). Magnifique également était le centre lui-même installé dans la Casa de los Condes de San Fernando de Peñalver, une résidence coloniale rénovée, sise près de la cathédrale.

Petit incident cocasse, digne de la «période spéciale», comme quoi l'envers de la médaille se manifestait toujours dans les moments les plus inattendus : lors de ma première visite au centre, je me suis présenté avec un billet de 10 \$ US. L'entrée coûtait 1 \$ US. Résignation chez les deux dames à l'accueil : elles n'avaient pas de change. Ni non plus la préposée à la boutique de souvenirs. Je dus retourner le lendemain agrippant dans ma main un billet de 1 \$ US. Je fus alors le seul visiteur, reçu toutefois de façon fort courtoise et empressée par une jeune gardienne des salles.

Fort charmante fut une *curadora* (conservatrice) du Centro Wilfredo Lam que j'y ai rencontrée par hasard. Je m'étais aventuré par erreur dans les bureaux administratifs. Historienne de l'art africain, dont Cuba constitue en soi un champ d'étude, Magda Ileana González Mora, avait collaboré à l'organisation de la dernière biennale. Elle m'expliqua dans un français suave comme seuls les Cubains semblent pouvoir le parler, qu'elle venait de faire la connaissance dans les semaines précédentes de Claude Gosselin, directeur du CIAC à Montréal, en visite officielle. Celui-ci avait donné une conférence sur l'art canadien. J'ai conclu qu'il cherchait des artistes pour ses prochains Cent jours d'art contemporain. Comme de fait, Alexis Leyva Machado (KCHO) (né en 1970, découverte de la dernière biennale) devait présenter l'exposition *Para olvidar* (Pour oublier) au CIAC du 1er au 29 septembre 1996.

La hantise des migrations

Le plus naturellement du monde, Magda, qui est âgée d'une trentaine d'années, m'avoua qu'elle se considère privilégiée vu son travail qui l'intéresse et qui lui permet de voyager. Elle était allée en Afrique à plusieurs reprises, au Nigeria notamment, et devait assister à une conférence sur l'art africain à Atlanta dans un avenir rapproché. Elle n'avait donc aucune intention de quitter Cuba, bien que presque tous ses amis artistes et critiques d'art l'eussent fait.

Ce commentaire sur les proches qui se sont expatriés allait revenir comme un leitmotiv dans les conversations durant ma semaine à La Havane. Ramón Víctor Casas Viera (né en 1954, sculpteur et professeur à l'Academia de San Alejandro) me dira que de son groupe de finissants à l'Instituto Superior de Arte (ISA), en 1982, seuls quatre ou cinq vivent encore à Cuba.

Ces disparitions de connaissances, d'amis et de parents affectent toute la population, pèsent comme un linceul sur toutes les vies. L'exode de l'été 1994, si médiatisé, n'a été qu'un moment parmi d'autres. Au cours des trois premières années de la Révolution, 250 000 personnes, sur une population de 6 millions à l'époque, se sont enfuies, nombre d'entre elles mafiosi et bourgeois qui avaient fait la grosse vie sous Batista, certes, mais la plaie se creusait. La plupart se sont installées à Miami, la ville quasi jumelle, ce qui en a fait la capitale des Cubains exilés et le foyer actuel des forces anticastristes en Amérique. Au cours des ans, les États-Unis ont continué à accueillir des réfugiés cubains, de telle sorte que le pays en compte aujourd'hui un million. D'autres se sont installés en Europe, en Amérique latine et au Canada. À Montréal, on estime à environ 200 le nombre de personnes nées à Cuba.

L'année 1980 restera dans les mémoires comme une étape particulièrement sinistre, l'une qui représente, a-t-on écrit, «une immense hémorragie de talents». C'est en effet en avril de cette année que 12 Cubains défoncèrent les barrières de l'enceinte de l'ambassade du Pérou, à La Havane. Dans l'espace de quelques jours, environ 10 000 personnes s'étaient jointes à eux. Devant l'ampleur du phénomène, Castro accorda la permission de partir depuis le port de Mariel,

et il en profita pour glisser parmi les 125 000 *Marielitos* ses indésirables : aliénés mentaux, prisonniers de droit, dissidents et homosexuels.

Bien sûr, parmi les dissidents et les homosexuels, on comptait des intellectuels et des artistes de toutes disciplines. Des quais de Mariel, les gens hurlaient : « ¡Escorial! » (Scories!). C'est dans ce contexte que l'écrivain Reinaldo Arenas (1943-1990), l'une des figures les plus originales et tragiques de la littérature cubaine, s'est réfugié aux États-Unis.

Pour ceux qui restaient, le fait même d'avoir des expatriés parmi la parenté les rendait suspects. Un type d'une trentaine d'années m'a raconté que sa mère avait dû cesser toute communication avec sa famille à Miami de peur que leurs relations ne nuisent à ses possibilités à lui de faire des études et d'obtenir un emploi plus tard. La communication n'a jamais été rétablie.

Et ces fuites de talents se sont poursuivies. Vers 1985, on notait une recrudescence du phénomène des *balseiros*. Aujourd'hui, les raisons économiques peuvent compter dans les décisions de partir autant que la dissidence politique, alors que certains profitent de séjours temporaires (brefs ou prolongés) à l'étranger, pour s'exiler. Chez les anticastristes, toutefois, on soutiendra que les expatriés ne sont pas tous en rupture avec le régime, que celui-ci, au contraire, implante certains de ses intellectuels à l'étranger afin qu'ils puissent témoigner favorablement à son égard. Une grande ambiguïté règne dans ce dossier.

En 1992, par exemple, on comptait plus de 60 artistes et écrivains cubains en résidence temporaire à Mexico. Les artistes Arturo Cuenca, Dania Del Sol, Florencio Galbert Soto et Tomás Esson Reid avaient fait défection aux États-Unis, de même que le peintre Clara Morera, qui, elle, avait participé au Symposium de la nouvelle peinture de Baie-Saint-Paul (Québec). En 1993, Alina Fernandez Revuelta, fille de Fidel Castro, autrefois mannequin, aujourd'hui aspirante écrivaine, se réfugiait aux États-Unis. Puis, entre 1994 et 1996, on relevait que José Bedía Valdés et Consuelo Castañeda (autrefois professeure à l'ISA) — tous deux artistes-vedettes des années 80, avec Cuenca — ainsi que Quisqueya Henríquez, habitaient Miami ou New York; que Ricardo Rodríguez Brey, autre artiste-vedette des années 80, travaillait en Europe; que Emeren García était responsable des expositions itinérantes au Musée d'art contemporain de Montréal; et que le critique d'art René Azcuy étudiait en communications à l'UQAM.

Au cours des quelque dernières années, on notait aussi que la poétesse Maria Elena Cruz Valera, emprisonnée pour dissidence, habitait à Puerto Rico; que l'écrivain marxiste Jesús Díaz, naguère pilier de la Révolution, habitait en Allemagne; que la controversée et jeune romancière Zoé Valdés (auteure du *La Nada cotidiana* [*Néant quotidien*]) et son mari, le cinéaste Ricardo Vega, séjournèrent à Paris; que José Horta, directeur du Festival del Nuevo Cine Latinoamericano à La Havane demandait l'asile politique aux États-Unis. Enfin, en août 1996, le pianiste Eduardo Fierro et la danseuse Theresa Bergatino-Pratt, ainsi que trois autres membres d'une troupe de danse cubaine participant aux Fêtes gourmandes de Montréal, firent défection au Canada. On répliquera que le Québec culturel essaime aussi de par le monde, mais le phénomène n'a pas les mêmes résonances.

Nul hasard, donc, si la grande thématique qui hanta la Ve Biennale de la Havane, tenu en mai 1994, ait été la migration, la migration maritime comme dans l'installation *Regata* de KCHO laquelle rassemblait une multitude de petites embarcations de bois. Dans de grandes photos, KCHO montrait des réfugiés de la mer du Vietnam, de Cuba et de l'Albanie. Il évoquait ainsi un drame humain puisé à l'actualité mondiale, mais étrangement prophétique de la tragédie qui allait secouer le peuple cubain en août de la même année. Comme quoi la plaie était déjà vive et son évocation provocante, le critique Nelson Herrera Ysla se voyait obligé, dans la revue *Artecubano* (n° 1 [1995]) produite par le Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP), de justifier la pertinence pour les artistes de l'aborder, ainsi que leur droit de le faire : non seulement la migration maritime était-elle le thème récurrent des conversations quotidiennes, mais elle faisait l'objet de discussions et d'ententes aux plus hauts niveaux diplomatiques, rappela-t-il.

Parmi les artistes avec lesquels j'ai conversé, aucun ne m'a laissé entendre qu'il voulait quitter l'île. Nombreux sont les Cubains, tant chez les jeunes que les vieux, qui restent sincèrement fidèles à l'idéal de la Révolution, au projet d'un pays socialiste, égalitaire, humaniste. Nous ne saisissons pas assez à quel point la Révolution, cette action devenue État, depuis les débuts menacé, a renversé le cours de l'histoire de Cuba, colonie d'abord exploitée par les Espagnols, puis contrôlée brièvement par les Anglais (La Havane), ensuite libérée de l'Espagne avec l'aide des Américains en 1898, pour ensuite sombrer sous la tutelle de ces mêmes libérateurs, dans le cadre d'une pseudo république, jusqu'à ce que se réalise, par Fidel et ses *barbudos* (barbus), la

libération tant attendue.

La Révolution a été éminemment celle des petits paysans, qui croupissaient alors, exclus de leur propre société presque complètement américanisée. Les témoignages à cet égard sont effarants. La domination s'étendait à partir des grandes plantations de canne à sucre appartenant aux Yankees, leurs quartiers résidentiels protégés par des affiches proclamant en anglais *NO TRESPASSING*, jusqu'aux appareils de toutes sortes, depuis la voiture jusqu'au fer à repasser, tous importés des États-Unis, au cinéma quasi tout américain, et aux cartes de Noël que les Cubains s'échangeaient pour se souhaiter un *Merry Christmas*. Avec ça une pauvreté endémique, l'analphabétisme généralisé, logements insalubres, soins de santé inconnus. Et je passe sur la racaille qui trafiquait dans le décor de ses casinos à La Havane, y compris la mafia de Montréal, dont notre propre Lucien Rivard.

La Révolution de 1959 s'imposait et le programme initial de Fidel Castro, tel qu'il l'a explicité dans son fameux plaidoyer à son procès survenu après l'assaut raté qu'il dirigea contre la caserne Moncada, occupé par les forces de Batista, en 1953, relevait d'un humanisme exemplaire. Les familles d'origine modeste ont tout eu à gagner de la Révolution sur le plan matériel et social et les privilégiés d'aujourd'hui, ceux qui ont consacré leur vie à construire l'immense bureaucratie qui gère le tout, n'ont rien à espérer d'un bouleversement des choses. Dans les premiers temps, démantibuler un tel système jetterait tout le monde à la rue. Et advenant le renversement du régime par les forces anticastristes, les seuls bénéficiaires en seraient les milliers d'entreprises américaines et les expatriés Cubains de Miami qui réclameraient leurs biens. Sans parler des étrangers actuellement engagés dans des coentreprises. En ce qui concerne les entreprises américaines expropriées par la Révolution, les États-Unis ont refusé à l'époque les indemnisations que Cuba proposait.

Les enjeux, toutefois, ne sont pas uniquement économiques et matériels, comme le soulignait le ministre de la Culture de Cuba Armando Hart Dávalos, à Madrid, en mars 1995. Advenant une simple levée du blocus économique et commercial, que les Américains imposent à Cuba depuis 36 ans, ceux-ci risquent de détruire l'identité culturelle cubaine par l'infiltration de leurs idées et de leurs produits culturels. Le ministre en parlait comme d'un *abrazo de la muerte* (baiser de la mort) et, pour contrecarrer cette possibilité, il prônait la création d'une communauté de défense culturelle ibéroaméricaine.

Avoir 20-30 ans à Cuba aujourd'hui

Le militantisme acharné qui a caractérisé Cuba à l'interne a toujours eu pour but de sauvegarder les acquis de la Révolution. Mais le discours héroïque n'atteint plus ceux qui sont dans la vingtaine aujourd'hui. Comme on l'a écrit, leurs points de repère ne sont plus ni la Moncada ni le Triomphe de la Révolution, mais Mariel et, j'ajouterais, l'été des *balseiros*. Plusieurs d'entre eux, chez les écrivains surtout, veulent continuer à vivre à Cuba, dans un pays socialiste, mais sans plus rien savoir de politique, d'appel au dépassement révolutionnaire et de sacrifice. Certains remettent même en question les sentiments de l'amour, y voyant un autre piège visant à contrôler, à bernier. L'un m'a dit : «Mon ambition est de devenir intouchable comme une chaise.» La sensibilité de l'insensibilité. Vivre sous une carapace une double vie, l'une en surface qui n'attire aucun reproche, et l'autre, la souterraine. «Nous vivons comme des rats à La Havane, m'a-t-on dit. Nous nous connaissons, nous avons nos codes, nos endroits où nous retrouver.» Un autre me demandera : «Et comment puis-je imaginer vivre ailleurs? Toute ma sensibilité, je la dois au système qui m'a formé; j'ai besoin de ma cage pour vivre. Je serais aussi désemparé qu'un prisonnier qu'on libère après 35 ans.»

Eugenio Rodríguez, jeune poète de 29 ans, traducteur (du français à l'espagnol) et fils d'un sculpteur moderniste cubain du même nom, originaire d'Espagne, aujourd'hui décédé, appartient à cette génération qui se méfie des sentiments. Ses horizons, il les veut les plus larges possible, rêve d'un monde sans frontières. Il me disait avoir traduit Artaud, Céline, connaître Jim Morrison. En janvier 1996, il venait de remporter le prix David 1995 (de l'Instituto Cubano del Libro, si je me souviens bien), couronnant un recueil inédit. Ce recueil paraîtra à La Havane sous le titre *En el nombre de alguien* (Au nom de quelqu'un). Son poème «La Patria», tiré de *La Contorsión del plástico en el fuego* (La contorsion du plastique dans le feu), donne une définition sauvage, animale, de la patrie, vue comme cette terre que les indigènes d'autrefois secouaient de leurs pieds ou cette terre sur laquelle pissent les loups pour y délimiter leur territoire.

Loin des sentiments qui engagent à long terme, l'idéal de la génération d'Eugenio est de vivre le moment présent, à Cuba, avec toute l'intensité possible. Cette attitude atteint les autres générations aussi et explique en partie la facilité avec laquelle le touriste peut entrer en contact avec des Cubains de tous âges. Demain n'existe pas, qui sait d'ailleurs qui aura disparu dans la nuit (les candidats à la défection ne s'annoncent pas). Contre les deuils à venir, on érige un mur d'échanges ponctuels, d'une intimité rapide. Cela brise aussi de l'isolement qui étouffe l'île en raison du blocus américain et qu'aggrave la récente *Loi sur la liberté et la solidarité démocratique avec Cuba (Libertad)* dite loi Helms-Burton d'après ses instigateurs.

La décade mercantile, après la décade prodigieuse

Depuis la chute de l'Union soviétique, les voyages à l'étranger sont d'autant plus difficiles à réaliser, ainsi, me confiait quelqu'un : «Je me cultive en parlant avec des étrangers», ces mêmes étrangers qui repartiront assurément avec une lettre à poster dans leur pays ou un message téléphonique à faire en raison des difficultés que certains Cubains éprouvent à expédier ou à recevoir du courrier. Contrôle ou inefficacité étatique, qui sait. Quant aux appels téléphoniques, inutile d'y penser en raison des coûts — et tous n'ont pas le téléphone.

Chez les artistes en arts visuels, en janvier 1996, le discours était à la promotion et à la commercialisation. Israel Delmonte Cabrera et Eduardo Guerra, nés en 1962 et 1969 respectivement, tentaient de vendre leurs œuvres, des estampes, devant la cathédrale. Les deux sont diplômés de l'ISA (Israel en 1987). Eduardo semblait être «artiste en atelier», alors qu'Israel enseigne au secondaire. En parlant avec eux (surtout avec sa vendeuse, María Teresa, dans le cas d'Eduardo), j'ai reconnu bien des soucis que se font les artistes de Montréal : comment trouver des débouchés, une galerie, exposer, vendre.

Eduardo anticipait sa première exposition hors de l'île. En mars 1996, il allait exposer conjointement avec Nelson Domínguez (peintre en vue dans la quarantaine et professeur à l'ISA en 1985) à la Casa de Galicia à Madrid. Par chance, un haut fonctionnaire de la *Xunta* (gouvernement de la région autonome) de la Galice lui avait acheté une œuvre lors d'un voyage à La Havane, et voilà qu'on l'invitait à exposer en cette vitrine culturelle de la Galice, séjour à Madrid compris. Un rêve. Israel avait déjà eu l'occasion d'exposer en Espagne en 1992, à la Casa Golferiche à Barcelone, dans le cadre d'une exposition de groupe, mais «son» rêve avait tourné au vinaigre, le galeriste ayant subtilisé les œuvres du groupe contre une indemnisation approximative. L'affaire n'était pas encore réglée. Israel aurait bien voulu que je l'aide à trouver une galerie à Montréal. J'ai eu beaucoup de peine à lui expliquer mon embarras : je ne connais aucun des galeristes, et où commencer? Dilemme fort bien connu des artistes d'ici.

Depuis le début des années 90, qu'on appellera peut-être un jour la «décade mercantile» (je lance le mot), Cuba met l'accent sur la commercialisation des œuvres de ses artistes. Dès la Ve Biennale en 1994, on ne parlait que de ça, confirme Israel. Le catalogue comportait un texte sur la commercialisation des œuvres d'art de l'Amérique latine, et les discussions ont provoqué des débats sur le conflit art et commerce, ces problématiques englobant tant les Caraïbes que l'Amérique latine, l'Asie et l'Afrique.

Montréal avait eu des échos de ces préoccupations lors de l'exposition *Arte cubano de hoy — Art cubain actuel*, présentée par Diane Bertazzo à la Galerie de l'UQAM en avril-mai 1994. La conservatrice invitée, Luisa Marisy Martínez, du ministère de la Culture de Cuba, avait glissé mot, dans une conférence qu'elle donna à l'UQAM, de la «conscience du marché» qui commençait à inciter les artistes cubains à soigner davantage l'aspect technique (matériaux permanents, facture méticuleuse) de leur œuvres.

À la même époque, Omar González Jiménez, président du CNAP, relevant du ministère de la Culture, exposait les priorités du Consejo, pour les années à venir, dans le numéro de mai-juin 1994 de la revue *Revolución y Cultura* : 1) une attention portée au talent (notre souci d'«excellence»? — que Dieu les en préserve!); 2) la promotion; 3) la diffusion et 4) la commercialisation.

Référant au Fondo de Bienes Culturales du ministère, entité responsable de la mise en marché des œuvres d'art (les profits servent à financer les activités du ministère), Omar Gonzalez signalait que le Fondo supervisait 40 établissements genre galerie à l'intérieur du pays (il n'y en avait pas plus de 10 en 1989), et que plusieurs d'entre eux étaient installés dans des hôtels de touriste.

Hormis l'État, en fait, ou les étrangers engagés dans des coentreprises, il n'y a pas de marché d'art intérieur à Cuba : les autres acheteurs, ce sont les touristes. Aussi, Omar González voulait-il que le Fondo concentre dorénavant ses énergies dans la promotion sur le plan international afin de participer aux «*circuitos mas prestigiosos del mercado mundial de arte*» (aux circuits les plus prestigieux du marché mondial de l'art) — ambition qui pourra nous paraître contradictoire, surtout qu'accéder aux marchés internationaux représente pour la majorité des artistes québécois et canadiens un défi quasi irréalizable.

Pour les artistes cubains, la situation est d'autant plus urgente que l'État n'a plus de fonds d'acquisition. Lorsque le ministère a choisi une œuvre qu'il veut acquérir pour la collection nationale, il impose la politique de l'«interdiction de vendre», c'est-à-dire que l'artiste se voit dans l'obligation de conserver l'œuvre jusqu'à ce que l'État puisse trouver les fonds.

L'accent mis sur le marché répond à plus d'un besoin, d'abord celui pour l'artiste, en tant que travailleur intellectuel, de contribuer à améliorer une situation économique qui touche la population entière, et aussi le besoin inavoué (et que je devine) qu'éprouve l'État de mettre le couvercle sur un climat de turbulence dans le monde culturel qui avait marqué les années 80, un peu trop au goût de ce même État.

Pour comprendre ce que j'entends par «turbulence des années 80», il faut connaître les étapes qui ont conduit, savoir que la culture a toujours été une priorité du régime castriste. Cela pourrait étonner, vu le contexte militaire, mais c'est ignorer que tout au long du XIXe siècle, les poètes avaient participé à la définition du nationalisme cubain — on cite dès 1825 le poète José María Heredia (qui n'est pas le parnassien mieux connu) — et à développer les bases d'une émancipation notamment en ce qui concerne l'esclavagisme. Cette poussée affirmative atteignit un sommet dans l'œuvre du poète José Martí que j'ai déjà nommé et à qui revient le concept d'une Cuba libérée non seulement de l'emprise espagnole mais aussi de l'impérialisme américain. Le poète lança cet appel à l'échelle de toute l'Amérique latine, qu'il surnomma *Nuestra América*.

Exilé aux États-Unis, Martí y fonda en 1891 le Partido Revolucionario Cubano et inspirait en 1895 aux généraux Antonio Maceo et Máximo Gómez la rébellion qui allait conduire à la guerre des États-Unis contre l'Espagne, laquelle aboutit à la création de la République en 1902. Lorsque Castro reprit le flambeau, c'est en s'inspirant de la pensée de Martí. Les poètes et intellectuels de son époque s'étaient depuis longtemps réfugiés dans un esthétisme apolitique. Leur absence ou «péché originel» leur sera reproché par Che Guevara dans *Le socialisme et l'homme à Cuba* (1965). Révolution signifiait liberté et le peuple, dans les visées mêmes de Castro, allait accéder à cette liberté par l'éducation, la culture. L'inspiration venait encore de Martí qui avait écrit : «Être cultivés pour être libres.»

L'idée que le peuple pouvait progresser par le moyen de la culture et que les arts constituaient une arme révolutionnaire amena l'État à mettre sur pied, dès les premiers mois de la Révolution, et avec l'aide des artistes et intellectuels (dont plusieurs rapatriés), la plupart des grands organismes responsables de chacun des champs culturels : le Consejo Nacional de Cultura, l'Institut cubain de l'art et de l'industrie cinématographiques (ICAIC), la Casa de las Américas chargée de promouvoir les contacts avec les écrivains, artistes et intellectuels dans les Amériques, l'UNEAC, l'Orchestre symphonique nationale, etc. L'année 1961 fut baptisée «Année de l'alphabetisation». Les Écoles nationales d'art suivirent en 1962-1964, l'ISA en 1975, laquelle ajoutait un niveau universitaire aux études en arts plastiques; puis le ministère de la Culture en 1976 et la Biennale en 1984.

L'effervescence des premières années donna lieu à une éclosion sur le plan de la photographie et de l'affiche de propagande, ainsi qu'à l'affiche reliée aux événements socio-culturels, mais elle fut entachée assez tôt malheureusement par un stalinisme qui s'éternisa au cours des «terribles années 70», dite la «décade obscure» (expression repérée par Diane Bertazzo). Reinaldo Arenas a parlé des années lugubres, qu'il compara à «une journée qui se déroule pendant dix ans; le même discours, le même *Granma*, les mêmes lois répressives» (le *Granma* est le journal du Parti). La création de l'ISA et du ministère de la Culture, et le dynamisme qu'on s'accorde à reconnaître au ministre de la Culture, Armando Hart, et la Biennale, bien sûr, continuèrent à relancer le champ des arts visuels. Ce furent alors les années 80 qu'on a baptisées *decada prodigiosa* (décade prodigieuse) et *Renacimiento cubano* (Renaissance cubaine).

Supportés par un système qui leur fournissait un enseignement dans les arts visuels entièrement gratuit, depuis la petite école jusqu'à l'université (cette situation n'a pas changé — en retour, l'artiste s'engage à enseigner pendant deux ou trois ans dans les centres régionaux après

l'obtention de son diplôme), et qui ne leur demandait pas d'entrevoir les difficultés d'une carrière individuelle limitée dans ses élans par des considérations financières, toute une génération, même deux, promues par l'État, s'imposèrent sur la scène internationale. Les Lucy Lippard et compagnie, fascinées par ce mélange de communisme tropical et d'art actuel, convergèrent vers Cuba, publiant par la suite des articles dans des périodiques tels *Art in America* et *Artforum*. L'enthousiasme rejoignit des critiques d'art comme Gerardo Mosquera, de La Havane, et Luis Camnitzer, un Uruguayen établi aux États-Unis, qui se firent les champions des nouveaux artistes cubains. Les jeunes vedettes choisies parmi les diplômés de l'ISA percèrent immédiatement sur la scène internationale. Exemple : à 27 ans en 1990, une Ana Albertina Delgado (ISA, 1988) avait déjà exposé à Cuba, en Allemagne de l'Ouest, en Finlande, en Union soviétique, aux États-Unis, au Mexique, au Pérou et au Venezuela.

La cubanité avec ses sources africaines et sa prédilection pour le kitsch devinrent les thèmes à explorer dans un contexte de métissage postmoderniste. Le questionnement s'étendit aux caractéristiques du nationalisme et du discours patriotique cubains, aidé en cela par Castro lui-même qui, en 1986, avait ouvert la porte à un réexamen des réalisations de la Révolution. Moins une *perestroïka* ou une *glasnost* qu'un prétexte pour ranimer la flamme révolutionnaire, l'exercice de «rectification» tenté par Castro concorda mal avec l'émergence de groupes luttant en faveur du respect des droits de l'Homme, apparus aussi en 1986. La Havane fut alors le site de manifestations, performances, installations, de plus en plus critiques du régime. En février 1988 avait lieu, dans un logement privé, la première exposition d'art indépendant, œuvres d'un jeune artiste non conformiste. L'événement était présidé par le dissident Ricardo Bofill.

Enfin, le clou de cette turbulence des années 80 semble avoir été un tableau de Tomás Esson Reid (né en 1963; ISA, 1987) qui montrait des personnages forniquant devant un portrait du Che au regard désapprobateur. Là c'en fut trop, car le coup frappait au cœur du discours révolutionnaire qui se veut une exaltation de la pureté et de la droiture alors que le machisme obligé du mâle cubain incite à un double standard dans les relations sexuelles. L'homme se permet des aventures alors qu'il est considéré contre-révolutionnaire pour lui de pardonner à sa femme un tel affront.

En 1990, Gerardo Mosquera, dans le catalogue de l'exposition itinérante *The Nearest Edge of the World: Art and Cuba Now*, organisée au Massachusetts, se demanda jusqu'où les limites du permissible en art s'étendraient dans une société qui n'avait pas encore défini la fonction de la critique. Eh bien, il revint au ministre Hart de tirer les choses au clair à la fin de 1990. L'expérimentation en art était inséparable du développement de l'art, mais l'art ne pouvait abaisser les valeurs politiques, morales et idéologiques qui sont les éléments de cohésion «de nos piliers historiques et éthiques», affirma-t-il. Dans sa conférence à Montréal, Luisa Marisy cita le ministre qui ajoutait : «Le développement de la liberté de création est parallèle à une plus grande exigence de la responsabilité sociale.» La liberté s'accompagnait donc d'une responsabilité et cela se jouait dans les limites d'un cadre établi.

Dans un même ordre d'idées, interrogé sur le droit de l'artiste à aborder des sujets politiques (*Revolución y Cultura*, mai-juin 1994), le président du CNAP, Omar González, dit reconnaître que l'artiste, s'il est authentique, indique, recherche, propose, sans que cela ne conduise nécessairement à la dissidence : «Là, peut être la nuance, la différence, la qualité.» Selon lui, le traitement des sujets politiques exige la connaissance des principes et des règles de la politique, et l'important est de tenir compte de la sensibilité du public. L'artiste a le droit d'aborder tous les thèmes, y compris les tabous, mais le public, comme on sait, poursuivit-il, récompense ou châtie selon les résultats.

Selon cette logique, l'artiste a donc le droit d'aborder les thèmes qu'il veut, la limite — et la nuance est de taille — survient au moment de la diffusion, quand l'œuvre entre dans la sphère publique et, fait à noter, à Cuba, la sphère publique et la sphère politique sont indissociables. Qui dit public ou peuple dit État, qui dit société dit Révolution. Aucune autre réalité ne peut exister hors de ce paradigme.

En faveur de / contre la Révolution

À vrai dire, les propos d'Armando Hart et d'Omar González sur la marge de manœuvre accordée aux artistes n'avaient rien de nouveau. Ces hauts dirigeants ne faisaient que répéter un discours tenu par l'État depuis les débuts de la Révolution et que Fidel Castro lui-même a fixé.

Cela remonte à 1961, peu après la guerre de la Baie des Cochons (les forces révolutionnaires y avaient repoussé un débarquement de militants anticastristes cubains de Miami appuyés par la CIA). Dans ce climat fébrile, avait éclaté dans le milieu culturel havanais une polémique autour d'un documentaire réalisé par Sabá Cabrera Infante (né en 1933), le frère de l'écrivain Guillermo Cabrera Infante. Intitulé *P.M.*, ce court métrage traçait un portrait de la vie nocturne à La Havane en 1960. Des intérêts multiples étaient en jeu dans cette querelle. Non des moindres étaient, d'une part, une rivalité exacerbée (jeu de pouvoir) entre les divers camps d'intellectuels de La Havane — qui verra naître la haine réciproque qu'allaient se vouer Guillermo Cabrera Infante (né en 1929; exilé en 1965 ; candidat au prix Nobel de la littérature en 1996) et Lisandro Otero (!) et, d'autre part, un rejet par le nouvel État, victorieux, de l'image que projetait le documentaire d'une vie nocturne à saveur «pré-révolutionnaire».

L'ICAIC avait saisi le film, contre quoi 200 artistes et écrivains avaient signé une protestation. D'urgence, Fidel Castro convoqua tous les intellectuels de La Havane à une rencontre à la Bibliothèque nationale et c'est dans son discours de clôture, connu par la suite comme les «Paroles aux intellectuels», que Fidel communiqua ses directives aux écrivains et artistes sur la liberté d'expression à Cuba.

Bref, la Révolution défendait la liberté, avait apporté la liberté à Cuba, et, par conséquent, les écrivains et artistes n'avaient pas à craindre que la Révolution aille «asphyxier leur esprit créateur». Cela dit, n'avaient de droits que ceux qui étaient animés d'un esprit révolutionnaire ou qui, même sans être révolutionnaires, marchaient avec la Révolution. «En d'autres termes, trancha-t-il : dans la Révolution, tout, contre la Révolution, rien. Rien contre la Révolution, parce que la Révolution a également ses droits. Et le premier de ces droits est celui d'exister. Et c'est parce que la Révolution représente les intérêts du peuple, parce que la Révolution signifie les intérêts de la nation entière, que personne ne peut alléguer avec raison de droits contre elle.

«Je pense que c'est clair, récapitula-t-il. Quels sont les droits des écrivains et des artistes révolutionnaires ou non révolutionnaires? Au sein de la Révolution : tous; contre la Révolution : aucun.» (Faut-il signaler que Castro est avocat de formation?)

Depuis, aucune discussion sur le sujet de la liberté d'expression à Cuba n'a pu faire abstraction de ces directives par ailleurs inscrites, selon Diane Bertazzo, à l'article 38 de la constitution cubaine de 1976. Lisandro Otero les défendit sur toutes les tribunes, et elles colorent tout le dossier des relations que l'État entretient avec ses artistes, écrivains et intellectuels, ainsi que le débat sur les droits de l'Homme à Cuba. La position de Castro à ce sujet est inébranlable et d'une logique implacable. Le «contre-révolutionnaire», ou tout ce qui s'y rapproche — artiste ou autre —, n'a pas le droit d'exister à Cuba. Interrogé par *Paris Match* en octobre 1994 au sujet des prisonniers politiques, Castro répondit : «Il n'y en a pas à Cuba. C'est une question de philosophie. Un contre-révolutionnaire en prison, ce n'est pas un prisonnier politique.»

Fait à noter, l'État n'imposa jamais le réalisme socialiste ou «jdanovisme» à ses artistes, même qu'il se fit un point d'honneur de leur laisser toute la latitude possible sur ce plan. Dans *Le socialisme et l'homme à Cuba*, le Che alla jusqu'à dénoncer l'imposition du réalisme socialiste dans les pays communistes, parce qu'issu d'un réalisme capitaliste du siècle passé et qu'une telle obligation annihile la recherche artistique, soutint-il.

Malgré ces compromis, il s'ensuivit des années difficiles, les «années lugubres», où la définition du conflictuel fut beaucoup moins généreuse. Vers la fin des années 70, les écrivains et artistes avaient été réduits au silence, asphyxiés, et ce sont surtout les artistes en arts visuels qui ouvrirent une brèche durant les années 80. Jusqu'à ce que le ministre Hart sonne de nouveau la fin de la récréation en 1990.

Luisa Marisy a parlé de la «poétique du simulacre» pour décrire l'une des caractéristiques de l'art cubain du début des années 90. Cela représente un «abandon du discours socio-politique direct» qui a marqué la décennie antérieure. Cette poétique, selon elle, «fait partie du cynisme avec lequel l'artiste assume dorénavant sa production. C'est une espèce de jeu où l'artiste fait semblant de réaliser un objet qui en réalité est porteur d'une autre signification».

Les œuvres des artistes cubains que j'ai vues à La Havane en janvier 1996 s'inscriraient dans ce courant et, de par l'attention apportée aux médiums traditionnels (eau-forte, huile), elles font écho aux préoccupations pour l'objet bien fait, vendable. Mon échantillon n'a rien d'exhaustif, ni ne prétend à une représentativité. Je m'en suis remis au hasard. Bien important : dans le sillon du simulacre, les artistes proposent une vision subjective, ne déclarent ni n'affirment rien. Toute

interprétation est du ressort du regardant.

Israel Delmonte est peintre, principalement, et il a élaboré une figure fétiche du héros, martyr ou leader décapité et amputé aux poignets et aux genoux, fragment de figure qu'il érige sur un socle. Dans *Confie en sí mismo* qu'il a sous-intitulée *Trust yourself* (pour le bénéfice du collectionneur éventuel?), ce héros se dresse sur un socle fait de planches de bois, en dérision du socle de marbre traditionnel. Il porte un court pagne à la manière d'un lutteur et croise les bras sur sa poitrine dans une pose qui dégage force et virilité. Dans leur croisement, les bras du héros retiennent un long palmier de type *Roystonea Regia* ou palmier royal, symbole de Cuba. Notre héros protège-t-il le palmier, particulièrement chétif ici, ou le brise-t-il? Et quelle force un héros tronqué, même massif, peut-il avoir vraiment? Quant au titre dans ses deux versions (la version espagnole paraît sous l'image en relief sur le papier blanc, il reprend une expression fort connue des Cubains (Aie confiance en toi-même). Or, ce titre sous-entendrait-il quelque chose? Une confiance en soi face au héros qui brise le palmier royal? Le jeu des interprétations est ouvert.

Israel affectionne la juxtaposition. Dans *Aguante callao* (*Hold on in silence* [Endure en silence]), son héros porte sur l'épaule une cible piquée de dards. Quels sont ces dards qu'on endure? Pourquoi le silence?

Eduardo Guerra, pour sa part, travaille normalement des compositions beaucoup plus complexes que celles des petites estampes reproduites ici. D'un genre figuratif, onirique, ses œuvres traitent de divers aspects de la vie quotidienne à Cuba en «période spéciale». Dans l'une, il s'attaque à la dégradation du tissu social, avec les touristes et les prostituées ou *jiniteras* à leur suite.

Dans *Cristo*, on aperçoit le Christ en buste, le front ceint de la couronne d'épines : œuvre d'un pathétique frappant jusqu'à ce qu'on remarque l'oiseau au bec cassé et pris dans l'épaule du Christ. Est-ce vraiment le Christ ou une statue de Lui? Et pourquoi l'oiseau s'est-il cassé le bec? La vie est-elle si dure à Cuba que même le Christ (premier des *barbudos*?) semble fait de pierre?

Dans *Prohibido jugar con el caballo* (Il est interdit de jouer avec le cheval), deux hommes accroupis pointent le doigt, chacun vers l'autre. L'un pointe également vers le spectateur. Ils évitent de se regarder. Grands enfants au jeu ou dénonciation? déculpabilisation? Derrière eux, une énorme tête de cheval de bois surmonte un bâton muni d'une roue. *Caballo* est l'un des surnoms réservés à Fidel. Qui veut jouer?

Armando Mariño (né en 1968) exposait des tableaux dans une galerie de la Vieille Havane. Je ne l'ai pas rencontré. Contrairement aux autres, il n'est pas diplômé de l'ISA mais de la faculté d'enseignement artistique de l'Instituto Superior Pedagógico (1992). Sa formation axée sur la pédagogie expliquerait son étonnante maîtrise technique à laquelle mes photos, prises avec un appareil jetable, ne rendent pas justice. Il venait d'ailleurs de remporter le deuxième prix au Primer Salón de Arte Cubano Contemporáneo et se tire d'affaire (ses mots) comme *creador independiente* (créateur indépendant). À la suite du Primer Salón, *La Gaceta de Cuba* l'associa à une nouvelle tendance en art cubain préoccupée par le discours sur le mythe ancestral et contemporain.

L'espace me manque pour décrire toutes les œuvres d'Armando que j'ai vues; elles le mériteraient étant donné la puissante symbolique qui les anime. *Gozando de la libertad* (Jouissant de la liberté) montre un porc en train de monter par derrière une mulâtresse qui porte un bonnet phrygien marqué de l'étoile blanche du drapeau cubain. La femme est passive; sa figure, cachée dans sa chevelure. À gauche, un rideau rouge et, derrière la paire, un détail de la toile de Delacroix, *La Liberté sur les barricades*. Étrange scène de bestialité? Certes. Mais on retiendra que le porc est le symbole du communisme — écho de *Animal Farm* de George Orwell —, que la mulâtresse pourrait représenter Cuba, le drapeau rouge, le communisme encore, et que la toile de Delacroix renvoie à la Révolution française, grand modèle de la Révolution cubaine à laquelle Fidel fit référence dès son célèbre plaidoyer après l'assaut de la caserne Moncada.

Non moins chargée est *Por el camino de la Historia* (Par le chemin de l'Histoire) dans laquelle nous apercevons deux bœufs attelés, vus irrévérencieusement de derrière. Ils s'approchent du Museo de la Revolución, ancien palais présidentiel de Batista, à La Havane, en tirant un cercueil recouvert du drapeau cubain. Par terre sont répandus des déchets, canettes et fleurs fanées. Scène pastorale? Hum... Disons que les bœufs et les canettes peuvent faire allusion aux difficultés de la «période spéciale», pénuries d'essence et d'aliments..., mais quel est ce cercueil qu'on amène au musée?

La estrechez del cuarto rojo (L'étroitesse de la chambre rouge) reprend la référence à *Animal Farm* en montrant une truie énorme, couverte de médailles honorifiques, qui occupe presque tout l'espace d'une pièce peinte en rouge. Au premier plan sont alignées des maquettes de célèbres monuments architecturaux communistes. De gauche à droite : le Kremlin situé à Moscou, l'ambassade soviétique (renversée) à La Havane, le Musée de la Révolution ainsi que le monument José Martí à La Havane, et la porte Brandebourg à Berlin.

L'idée d'une présence étatique qui prend toute la place se retrouve dans *Erase una vez un elefante que no nos dejaba ver* (Il y avait une fois un éléphant qui ne nous laissait pas voir). Dans cette comptine (!), un éléphant au corps couvert de yeux — afin de tout épier — s'est manifestement introduit dans un musée d'art. Au mur, derrière l'animal, sont des accrochés des tableaux représentant le patrimoine artistique européen.

En haut, à gauche, on aperçoit une représentation de la tour de Babel (de Bruegel?), symbolisant l'orgueil et l'incommunicabilité; et, à la droite de ce tableau, est dépeint un des Centaures, symbole d'animalité (sexualité) masculine — cubaine ici, grâce au fanion/drapeau de Cuba dont Armando l'a muni. En bas, à gauche, se voit bien *Le Radeau de la Méduse* de Géricault, évoquant des naufragés, *balseros* à leur façon. Mais l'éléphant, vu sa grosseur, cache d'autres trésors : en bas, *La Joconde* de Léonard — prototype de l'«éternel féminin»; au centre, une *Crucifixion*, emblème de la Religion; et à droite, la célèbre toile révolutionnaire de Delacroix, encore, dont n'est visible que la Liberté brandissant le drapeau tricolore, comme par entêtement. Au premier plan, à gauche, un drôle de personnage-enfant androgyne et gras, coiffé d'un bonnet rouge étoilé (la nation cubaine?) et tenant une balance, dévisage le regardant. Celui-ci saura-t-il percer l'énigme?

Toutes ces œuvres ont recours à des symboles : le héros, le palmier royal, la figure du Christ, l'oiseau, le cheval de bois, le porc, le bonnet phrygien, le drapeau cubain, les contenants de nourriture, des tableaux du patrimoine artistique mondial (le Delacroix en particulier). Ce sont là quelques-uns des nombreux symboles avec lesquels l'art cubain en général joue présentement. Un autre symbole commun est la spirale de Vladimir Tatlin de 1920, son projet de monument pour le IIIe Internationale. Armando l'insère dans plusieurs de ses compositions. Dans *La Jaula* (La Cage), «la ligne du mouvement de l'humanité libérée», a-t-on écrit, sert de cage d'oiseau, déposée sur une table de banquet à nappe rouge. Dans *S.O.S. Utopia*, la spirale sombre dans un tourbillon de mer. KCHO déploie ses embarcations. C'est le contexte politique et social particulier à Cuba qui donne à ces symboles leur éloquence. Quels symboles les artistes québécois pourraient-ils bien utiliser avec autant de force? Que leur manque-t-il? Le contexte? Le cercueil?

Enfin, à mon retour à Montréal je voyais l'exposition *Femmes artistes cubaines* au Centre interculturel Strathearn (6 mars au 7 avril 1996). Il s'agissait d'une expo-vente aux enchères, coordonnée par la Québécoise Nicole Geoffroy, pour venir en aide à un hôpital de Holguin, à Cuba.

Les œuvres de Magalys Reyes Peña (née en 1968) m'ont intrigué. Magalys est diplômée de l'ISA (1991). Elle a beaucoup fouillé l'autoportrait dans de grandes compositions, un peu à la manière de Frida Kahlo. Ces œuvres que j'ai vues en diapos semblaient faire preuve d'une grande inventivité sur les plans symbolique et technique.

À Montréal, Magalys avait choisi de montrer, entre autres, une série de petites toiles encadrant sa figure, ses *Rostros del tiempo* (Visages du temps) I à VIII.

Drôle d'adon, les toiles de Magalys m'ont frappé avant même que je sache que Luisa Marisy avait parlé d'elle dans sa conférence à Montréal en 1994. La conférencière l'a mentionnée justement dans les contextes du métier retrouvé et du simulacre. L'artiste joue elle aussi le jeu de la juxtaposition texte-image, qu'elle appelle «association poétique». Pour ce, elle s'approprie des strophes de poème qu'elle inscrit en premier plan sur les visages, comme pour reformuler le texte.

On en voit l'application dans ses deux toiles de la série Le texte de *red tejida con hilos invisibles — carcel de aire* est de la poétesse cubaine Dulce María Loynaz, une nonagénaire dont on redécouvrait récemment la poésie à Cuba. Les mots forment une grille masquant, niant, le visage : «un filet tissé avec des fils invisibles - prison d'aire». Quant à *isla a la deriva*, inspirée de Julio Cortázar, celle-ci a-t-elle besoin de présentation? N'est-ce pas là aussi le drame fondamental de tout être humain? Être/L'être/L'île à la dérive.

Tout aussi troublant, la toile *noche olas de oscuro azul* (*Rostro del tiempo V*), avec strophe tirée de Jorge Luis Borges, renvoie à la nuit et aux vagues d'un bleu obscur, cette immensité et ce

gouffre qui encerclent l'île. L'artiste n'en souffle mot, mais comment ne pas y voir une évocation de cette plaie qui, à Cuba, s'est installée dans toutes les consciences?

Parmi les autres toiles de Magalys, *Rostró incorruptible* me hante à ce jour. Dans une grande pièce ensoleillée grâce à une porte ouverte sur un jardin, une jeune femme (Magalys?) est assise sur une chaise, à gauche au premier plan, dos au regardant. Elle est nue, vulnérable. À la droite, au second plan, se trouve une table de cuisine sur laquelle semblent flotter, comme enveloppées de brume, cinq têtes grises — ou sont-ce des masques de mort? La jeune femme/Magalys ne regarde pas les faces; elle tourne plutôt la tête, fixant du regard quelque lointain situé hors cadre. Quelles sont ces faces? Faces de disparus? D'êtres chers? Pourquoi la jeune femme détourne-t-elle le regard? Pour ne pas voir? Pour oublier? Et que signifie le titre de l'œuvre, Visage incorruptible? Incorruptible comme intouchable? Insensible?

Questionnements récents

Simulacre, jeu d'interprétation, les œuvres analysées ci-dessus témoignent du fait que des artistes cubains persistent à poser un regard distancié sur la réalité, tant personnelle que sociétale. Aucune rhétorique, un constat, en toute réserve.

Au cours des dernières années, d'autres aussi ont continué à lever le voile sur les tabous, laissant ainsi filtrer un tantinet plus de lumière. C'est en 1992 que Lisandro Otero, en tant que romancier et journaliste, envoya sa missive au *Monde diplomatique*. Puis, vers 1992-1994, des artistes et des professeurs à l'ISA, où s'étaient formés des groupes de discussion, ont défendu leurs prérogatives face à des fonctionnaires qui voulaient s'emparer du contrôle de cet institut.

Remarquable également fut le film *Fresa y Chocolate* qui, à sa sortie à La Havane en 1993, attira près d'un million de spectateurs. Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996), co-réalisateur avec Juan Carlos Tabío, était fort bien connu des Havanais. Directeur (en 1995) de l'Institut cubain de l'art et de l'industrie cinématographiques (ICAIC), il avait déjà signé plusieurs des films clés du cinéma cubain. Je me souviens avoir été renversé par son *Última Cena* (La Dernière Cène) sorti en 1976, film dont l'action évolue dans une plantation au moment des révoltes d'esclaves de Saint-Domingue. Un style documentaire nerveux, histoire d'un affranchissement tragique que scandent les jours de la Semaine Sainte, jusqu'à l'éclatement inévitable et définitif.

Fresa y Chocolate brosse plutôt le portrait d'une réconciliation aigre-douce, dans un décor contemporain. Critique d'art cultivé, Diego tente de séduire un jeune militant inexpérimenté, David, dans l'espoir de gagner un pari qu'il a fait avec un ami. La farce prend du sérieux quand Diego s'amourache de David qui, lui, voit en Diego un *conflictivo* à dénoncer. Peu à peu, les deux protagonistes développent entre eux une amitié désintéressée. Le dénouement survient quand Diego annonce à David qu'il va quitter Cuba et lui demande de le serrer dans ses bras en signe d'amitié. David acquiesce. À ce moment-là, semble-t-il, les Havanais dans la salle se levaient et applaudissaient de tout cœur.

La réconciliation dans un film à thématique gaie signalait l'arrivée d'une ère nouvelle à Cuba. Depuis les débuts de la Révolution, l'homosexualité avait été honnie par le régime. Rien ne paraissait plus contraire à la masculinité révolutionnaire. C'est en effet dans le combat, dans l'effusion de sang, que l'homme cubain, le *barbudo*, avait libéré son pays, émasculé par le dominateur, et qu'il avait par là même recouvré sa propre virilité. Dans tout cela, la femme jouait son rôle traditionnel d'auxiliaire, d'aide qui se sacrifie pour la réalisation des projets de l'homme. À noter aussi que, dans le machisme latino-américain ou *hombria*, est répréhensible la seule homosexualité efféminée, passive, ou *mariconería*. L'appel à l'Homme nouveau, lancé par le Che, homophobe reconnu, confirma la haine que la Révolution réserverait à ce délit.

La chasse aux sorcières donna lieu à une époque de barbarie qui s'étendit sur toutes les années 60 et 70. Un moment sinistre : la création vers 1965 des UMAP, ces Unidades Militares de Ayuda a la Producción ou Unités militaires d'aide à la production, en fait des camps de travaux forcés où, pendant quelques années, furent internés les délictuels, homosexuels, entre autres. L'aboutissement : l'exile forcé dans le cadre de Mariel.

Entre-temps, des mises en invisibilité, comme l'emprisonnement et l'ostracisme intérieur qui frappèrent Reinaldo Arenas, ou du moins une expulsion des positions stratégiques, comme la mise à pied infligée au peintre Raúl Martínez, alors professeur à la faculté d'architecture de La Havane.

L'homosexuel ne devait plus être en contact avec la jeunesse cubaine ou représenter l'État. Ce type de persécution allait alourdir considérablement le dossier des reproches adressés à l'État cubain reliés à la liberté d'expression dans les milieux culturels.

Fresa y Chocolate annonçait la venue d'un nouveau type d'homme encore, et de femme par l'intermédiaire de la voisine complice. Une ombre au tableau : à la fin, Diego doit partir de Cuba, il n'y a pas encore sa place, ce que souligne l'exil de José Horta en 1994. Directeur du festival de cinéma qui inaugure *Fresa y Chocolate*, celui-ci aurait accusé des difficultés avec les autorités à la suite de la projection du film.

Tout ne fut pas un échec cependant. Sans doute dans la foulée du film, Raúl Martínez, malgré tout inlassablement fidèle à la Révolution, se voyait conférer par l'ISA, en 1994, le titre de *Doctor Honoris Causa*. Son âge lui permit d'avouer qu'il regrettait ne pas avoir pu enseigner à l'ISA, d'où il semble avoir été écarté également (*Artecubano*, no 1 [1995]). Puis, en coédition cubano-argentine, parut un volume consacré à son œuvre et, en 1995, il était le premier à recevoir le Prix national d'arts plastiques attribué par le Consejo Nacional de las Artes Plásticas. À son décès, survenu quelques mois plus tard, la revue *Revolución y Cultura*, on ne peut plus étatique, publiait une nécrologie dans laquelle était fait mention des torts que Martínez avait soufferts à cause de son homosexualité.

L'auteur de la nécrologie, Abilio Estévez, aura été aussi le premier Cubain vivant à Cuba à rendre compte, dans un ouvrage collectif publié aux États-Unis en 1995, de l'autobiographie testamentaire de Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca* (Avant la nuit) que celui-ci rédigea avant de se suicider en 1990, se sachant atteint du sida. Véritable brûlot érigé contre le régime castriste, l'œuvre, délirante d'un érotisme vengeur, couronne une production littéraire depuis longtemps bannie de Cuba. La revue *Revolución y Cultura* allait pousser l'audace jusqu'à publier, dans son numéro de mars-avril 1995, un petit article faisant état de la vie littéraire havanaise, dans lequel, entre les noms des incontournables Miguel Barnet, Roberto Fernández Retamar, Fernando Ortiz, Pablo Armando Fernández et Alejo Carpentier, figure, comme un intrus mais sans s'en excuser, le nom de Reinaldo Arenas.

En 1994-1995, la parole s'exprimait donc de plus en plus franchement, se faisait plus englobante. Dans *Revolución y Cultura* (mai-juin 1994), le critique d'art Rufo Caballero signait quant à lui un survol de la peinture cubaine depuis les années 50, dans lequel il disait tout, montrait tout. De plus, il remerciait dans une note le président du Consejo Nacional, Omar González, de se montrer ouvert au dialogue.

Plus affirmatif encore était Nelson Herrera Ysla qui signa, dans le premier numéro d'*Artecubano* un véritable manifeste au nom des artistes cubains des années 90. En parlant de ceux qui avaient participé à la Ve Biennale, il déclara que ceux-ci représentent les courants les plus *desafiantes* (qui défient le plus) et provocants des arts visuels cubains [soulignons que cela se dit dans le contexte assagi des années 90]. De plus, enchaîna le critique, ces jeunes artistes maintiennent la continuité avec les autres artistes demeurant dans l'île qui n'ont pas abandonné le meilleur d'une tradition vivante, l'une qui entrelace de façon critique l'art et l'histoire, l'homme et son contexte, la condition humaine et son temps. Ceux des artistes qu'on rencontre à l'ISA ne l'abandonnent pas non plus, ajouta-t-il, comme si un destin manifeste les pousse dans la rue tous les jours et oblige l'œil, «*el ojo a ver, a ver, a ver*», à voir, à voir, à voir.

Enfin, après avoir signalé que des changements avaient secoué la société et que cela avait fait s'écrouler des monuments autrefois considérés éternels, Herrera Ysla avança que, dans le monde des arts, s'était imposée une conscience de la nécessité de la critique et de la réflexion, «comme un facteur éthique clé dans un monde ayant une tendance élevée au changement, à l'amélioration de l'homme par toutes les voies humaines possibles excepté la violence et, bien sûr, la guerre».

Resserrement des contrôles de l'État

Le vent en faveur d'un dialogue critique semble avoir rencontré un mur dès octobre 1995 lorsque Fidel Castro interdit à quelque 300 artistes cubains, de disciplines diverses, qui devaient participer au festival *Les Allumées*, à Nantes en France, de sortir de l'île. Ce festival annuel rassemble des artistes d'un pays étranger autour desquels s'engagent des discussions sur l'avenir des peuples. Castro ne voulait pas de confrontations sur des sujets politiques. L'édition de 1995 dut donc être annulée, à la plus grande déception de tous.

Puis, en février 1996, Castro interdit la tenue d'une réunion de quelque 130 groupuscules d'opposition appartenant à la coalition Concilio Cubano, qui devait avoir lieu à La Havane des 24 au 27 février. Je n'ai pas la liste des groupes, mais il n'est pas impossible qu'en faisait partie l'Association pour la liberté d'expression artistique, active en 1993.

Les temps n'étaient plus à la critique; une dizaine d'opposants furent arrêtés, et le 24 février 1996 un chasseur cubain abattit deux petits avions *Cessna* pilotés par des militants anticastristes cubains de Miami, membres des *Hermanos al rescate* (Frères du secours), à la suite de plusieurs manœuvres d'intimidation perpétrées par ce groupe. Ainsi reprenaient feu les relations entre Cuba et les États-Unis qui adoptaient la fameuse loi Helms-Burton...

En mars dernier, lors du Ve Plénum du Comité central du Parti communiste cubain, tenu à La Havane, Raúl Castro Ruz, frère cadet de Fidel et son bras droit, fustigeait des organismes ministériels cubains et certaines «publications culturelles» qui, selon le Parti, s'étaient laissés infiltrer par des intérêts américains jouant la carte des rapprochements culturels avec des organismes prétendument non gouvernementaux. Certains groupes avaient reçu du financement de ces organismes américains, affirmait Raúl Castro dans son discours (*Granma Internacional*, édition française de mai 1996) et des fonctionnaires s'étaient même assigné dans ces échanges des rôles qui revenaient aux seuls représentants du ministère des Affaires extérieures. Le Parti avait déjà sévi contre le Centre d'études sur l'Amérique [dont un membre donna une conférence à Montréal à l'été 1995] et allait examiner le travail du Centre d'études sur l'Europe et «de tous les autres. [...] il nous faut définir, martela-t-il, une politique unique, conséquente et sans faiblesses, qui permette d'agir dans le contexte international actuel, mais en restant dans les limites raisonnables des circonstances actuelles, afin que ces moyens ne deviennent pas les instruments souhaités par nos adversaires».

En mars 1996, dans le même numéro du *Granma Internacional*, le ministre de la Culture Armando Hart annonçait la création de la Société culturelle José Martí. Cette initiative, dit-il, correspondait au besoin de protéger la liberté et les idées de culture de Cuba menacées par les forces réactionnaires de l'émigration cubaine «dont l'objectif est de détruire le système politique, juridique et économique créé par [la] Révolution». Dans ce contexte, devenait «indispensable la cohésion des milieux intellectuels du pays autour d'un vaste système d'inspirations culturelles, scientifiques et éducatives créé par la Révolution». La nouvelle Société allait donc avoir comme fonction de canaliser les échanges intellectuels et d'entreprendre des actions permettant d'enrichir l'identité nationale. La Société aurait aussi comme mission de faire rayonner la pensée du maître de par le monde, car Martí dont Cuba est l'héritière appartient à toute l'humanité. «Le rêve de la république morale d'Amérique de Martí commence par nous tous», a-t-il déclaré.

Grâce au nouvel organisme, Cuba rétablissait l'orientation qu'elle voulait donner, entre autres, à son action culturelle. En cela, elle renouait avec l'une des fonctions de la culture auxquelles elle avait toujours souscrit : celle de la culture, de portée universelle, vue comme une ambassadrice de Cuba, comme moyen de rompre l'isolement causé par le blocus américain. La Casa de las Américas, et ses prix de littérature, les innombrables rencontres et conférences auxquelles furent invités des intellectuels du monde entier, le Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, la Biennale, le concours et le Festival international de guitare, l'Encuentro Internacional sobre Arte Contemporáneo (colloque à l'intention des intervenants en art contemporain — deuxième édition en 1995), et le prix Wilfredo-Lam pour les publications sur l'art contemporain (créé en 1995), la nouvelle Société José Martí, voilà autant de jalons (parmi d'autres) dans une tentative de centraliser pour mieux rayonner, pour mieux exister.

En guise de conclusion

L'expérience cubaine en matière de culture est lourde de sources de réflexion, et d'enseignements, pour le Québec. Sans faire l'apologie du système socialiste cubain, ni en escamoter les errements, certains impardonnables, je ne puis que faire des liens entre la situation de Cuba, petite nation qui cherche sa liberté, et un certain Québec. Quelle fonction donnons-nous à la culture? Quelle relation entretenons-nous avec l'autorité étatique et autre? Quelles limites à notre liberté d'expression acceptons-nous? Quelles limites rejetons-nous? Qu'en est-il des médias? De quelles options dispose l'artiste qui n'est pas admis dans les cercles privilégiés de l'establishment culturel? Que peut-il y changer? Les sphères périphériques sont-elles elles-mêmes sans limites ni contraintes? Et dans nos entreprises, qu'est-ce que le subalterne peut bien changer

aux décisions de la haute direction? Sommes-nous vraiment libres de toute forme de totalitarisme? Quel blocus attend un Québec souverain? Quelles seront «nos» forces réactionnaires? Brandira-t-on contre nous également une loi Helms-Burton? Comment se nommera-t-elle? Quel sera notre *abrazo de la muerte*? Comment répondrons-nous aux forces qui veulent et voudront nous anéantir?

Quant à l'avenir de Cuba, qui sait ce qui peut se produire. Combien de temps encore le régime pourra-t-il tenir le coup? Le peuple tenir le coup? Comment l'État va-t-il concilier ses besoins de rayonnement, donc d'entrée en contact avec le monde extérieur tout en empêchant que les attitudes individualistes extérieures, celles qui sont le moteur de nos sociétés capitalistes, celles qui motivent grand nombre d'entre nous, n'éveillent ou ne confirment des attitudes individualistes chez ses artistes, écrivains et intellectuels?

Comment un KCHO, par exemple, survivra-t-il en tant que «bon travailleur intellectuel socialiste», alors qu'il jouit déjà, à 26 ans, et avec l'appui officiel de l'appareil d'État, d'une carrière primée sur la plan international? C'est un artiste de la jet-set des biennales qui exposait à Montréal. Pourra-t-il soutenir le sentiment d'urgence qui a marqué ses premières œuvres, collées à la réalité cubaine, ou se laissera-t-il séduire par la facilité d'une thématique exportable et prétendument universelle, produisant ainsi des œuvres «toute biennale» comme les grands morceaux exposés à Montréal, justement. Quel paradoxe en effet que de voir cet artiste «révolutionnaire» récupéré par le marketing capitaliste. Je songe à son œuvre *Para olvidar* (réplique en fibre de verre d'un kayak monté sur des bouteilles de bière) qui devait dénoncer l'évasion suicidaire dans laquelle sombre trop de nos populations amérindiennes alors que sur la fiche de son exposition la société Black Label se dit «fière de s'associer» au CIAC «pour présenter l'œuvre de KCHO». Il n'y a pas que les régimes totalitaires qui peuvent neutraliser la critique subversive. En Occident, la pub et les commandites s'en chargent.

Et qu'en sera-t-il, à long terme, de la reconnaissance que se mériteront les créateurs et penseurs Cubains, expatriés actuels et ceux à venir, œuvrant hors de la Révolution? Quelle pertinence ont et auront leurs propres démarches et témoignage dans un contexte d'immigration, là où se joue le drame, l'isolement, de tout expatrié?

En ce qui a trait aux personnes que j'ai rencontrées durant mes brefs séjours à La Havane, et ici même à Montréal, je conserve d'eux le souvenir d'un peuple — car ce sont des gens du peuple que j'ai rencontrés — à la fois chaleureux et réservé, cultivé et sensible, intelligent et moderne. Un peuple affable, brave et digne dans sa souffrance. À Cuba, désormais, tous les possibles sont possibles, le compréhensible et l'incompréhensible. Comme on m'a dit : «*¡Eso es Cuba!*» (Ça, c'est Cuba!)

Post scriptum : Un engouement québécois pour Cuba

Décidément, il existe des liens de sympathie privilégiés entre les Québécois et le peuple cubain, notamment sur le plan culturel. Au moment de relire les épreuves de cet article, je prenais connaissance de l'exposition *Affiches de Cuba 1959-1996*, présentée par Raymond Vézina au Centre de design de l'UQAM (du 19 septembre au 27 octobre 1996). L'exposition dresse le bilan de l'affiche cubaine dans les domaines politique, social et culturel. L'événement est une première mondiale de par son exhaustivité et est accompagné d'un catalogue fort instructif vendu au prix «révolutionnaire» de 5 \$. S'adresser au Centre de design.

On lira ce catalogue, entre autres, pour se faire une meilleure idée de l'histoire politique de l'île. Le professeur Vézina aborde lui aussi le sujet de la migration, quatre des sept affichistes-vedettes de l'exposition résidant aujourd'hui soit au Mexique soit en Espagne, en partie à cause de l'effondrement économique de Cuba.

Nous avons tous deux été frappés par les slogans qui parsèment La Havane, comme le démontre le fait que nous avons choisi de reproduire une photo du même *¡Venceremos!*, rapportée de nos séjours respectifs. Érigé en plein cœur de la ville, ce slogan attire sûrement l'attention de tous les étrangers.

Certains artistes québécois ont exposé à Cuba. Lani Maestro, professeure à Concordia, a participé à la Biennale de La Havane en 1986 et 1994 en tant qu'artiste originaire des Philippines, la Biennale étant ouverte à tous les pays du tiers monde. Puis, en 1991, Domingo Cisnéros, Québécois né au Mexique, se voyait confier la tâche de rassembler un contingent d'artistes amérindiens du Canada. Le thème de la IVe Biennale était «500 ans de colonisation — Le défi de l'art». Richard Martel, membre du collectif *Inter/le lieu*, à Québec, fut invité à se joindre au groupe, vu ses préoccupations pour les rapports sociaux et politiques. Des projets d'échange devaient découler de cette expérience, mais je n'en sais davantage.

En revanche, les artistes cubains sont de plus en plus présents au Québec. Trois d'entre eux ont participé au Symposium de la nouvelle peinture de Baie-Saint-Paul, en 1987 et 1992. Il s'agit de Ramón Alejandro, de Claudia Clara Morera Cabrera et de Baruj Salinas. Toujours en 1992, María Magdalena Campos exposait à la Centrale, à Montréal.

En 1994, avait lieu à la Galerie de l'UQAM l'exposition *Arte cubano de hoy — Art actuel cubain*, qui réunissait des œuvres de sept artistes. En janvier 1996, la Maison de la culture Côte-des-Neiges, à Montréal, accueillait une exposition d'œuvres d'artistes d'origine antillaise (*Mawon, Marroon, Cimarron, Marron*), à laquelle participait le Cubain Moïses Finalé.

Puis en mars-avril 1996, c'était au tour des *Femmes artistes cubaines* au Centre interculturel Strathearn (CIS), à Montréal (huit femmes et cinq hommes-complices). Un certain nombre des œuvres exposées au CIS furent acquises par des collectionneurs d'ici, notamment deux livres d'artiste, *Desaparece el polvo* de María de los Angeles Vidal, et *Poésie d'auteures québécoises* d'Ortelio Ladron de Guevara, qui sont entrés dans les collections de la Bibliothèque nationale du Québec.

Enfin, KCHO, au CIAC en septembre 1996, et les *Affiches de Cuba 1959-1996* au Centre de design de l'UQAM. Cela, c'est sans relever la participation des musiciens et des danseurs comme ceux qu'on a pu entendre et voir aux Fêtes gourmandes, à Montréal, en août dernier.

Et cela, c'est sans tenir compte non plus de toute une sous-culture d'événements organisés en solidarité avec Cuba. Que ces événements soient de nature documentaire, humanitaire ou politique, les lignes de démarcation entre les visées possibles ne semblent pas toujours claires. Cette ambiguïté régna au «colloque international» *Le rôle de la culture à Cuba*, présenté par le Carrefour culturel de l'amitié Québec-Cuba à l'UQAM en septembre 1996, duquel se dégagait un discours en tous points conforme à celui du régime. Ou encore, comme on a pu le supposer au «colloque international» *La pensée du Che Guevara : Utopie siècle XXI*, tenu au Centre culturel Proyecto Sur, à Montréal, en octobre 1996 — avec «présentations artistiques dédiées à Che Guevara», ou à la Conférence régionale de solidarité Québec-Cuba 1996 tenue à l'UQAM, en octobre également, «contre la loi Helms-Burton» et «pour l'autodétermination», et à laquelle participa le sculpteur Armand Vaillancourt.

Auparavant, en 1995-1996, avait eu lieu une Conférence internationale de solidarité avec Cuba, au cégep de Maisonneuve, avec soirées dansantes là et à l'Union française, parrainées par la Coalition Cuba Sí et la Brigade alternative Québec-Cuba, et les médias ont beaucoup parlé des péripéties de la Caravane d'amitié Québec-Cuba qui voulait acheminer un don d'ordinateurs à Cuba.

On aurait avantage à s'informer sur l'orientation idéologique de ces diverses activités, avant de s'engager, question de s'assurer qu'on en partage pleinement la vision.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Ouvrages de référence

BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Librairie Gründ, 1976 : articles sur Wilfredo Lam et Jean-Baptiste Vermay.

Encyclopaedia Universalis, Paris, Encyclopaedia Universalis France, S.A., 1978 : articles sur l'art dans les pays socialistes, le castrisme, Christophe Colomb, Cuba, le guévarisme, Haïti; Francis PISANI, «Cuba — Trente ans de révolution» et «Miami — Une ville cubaine», dans *Universalis* 1989 et 1992 respectivement.

L'état du monde (annuaire économique et géopolitique mondial), Paris, Éditions La Découverte / Montréal, Éditions du Boréal, 1993 et 1995 : textes de Daniel VAN EEUWEN sur Cuba.

Volumes

BAILBY, Édouard, *Cuba*, Paris, Édition Centre Delta (Coll. Les Grands Voyages), 1979.

BEHAR, Ruth (dir. de la réd.), *Bridges to Cuba — Puentes a Cuba*, Ann Arbor (Michigan), The University of Michigan Press, 1995 — collectif réunissant des témoignages d'écrivains et d'artistes cubains et cubano-américains.

BERTAZZO, Diane, *Arte cubano de hoy — Art cubain actuel*, Montréal, Diane Bertazzo, 1994 — catalogue d'une exposition présentée à la Galerie de l'UQAM du 14 avril au 7 mai 1994.

CABRERA INFANTE, Guillermo, *Mea Cuba*, New York, The Noon Day Press, 1995 — collection de textes d'un écrivain cubain dissident.

CASTRO, Fidel, *Discours de la Révolution* (textes choisis et présentés par Chritine Glucksmann), Paris, Union Générale d'éditions (Coll. 10/18), 1966.

CASTRO, Fidel, *L'Histoire m'acquittera* (version révisée), La Havane, Editorial de Ciencias Sociales (Ediciones Políticas, 1975 — texte du plaidoyer qu'il livra lors de son procès en 1953 après l'assaut de la Moncada.

CHARETTE, Pierre, *Mes années d'exil à Cuba*, [Montréal], Éditions internationales Alain Stanké Ltée, 1979 — souvenirs d'un ancien felquist.

LEPRISÉ, Hélène, et Philippe GIRAUD, *Bonjour Cuba*, Lyon, Les Créations du Pélican, 1995 — guide de voyage.

OTERO, Lisandro, *Dissenters and Supporters in Cuba*, La Havane, Editorial José Martí (Publicaciones en Lenguas Extranjeras), 1987 — collection de textes d'un écrivain pilier du régime.

PHILIPPS, Maurice, *De Dallas à Montréal — La filière montréalaise dans l'assassinat de JFK*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1996 — sur la mafia de Montréal à La Havane (entre autres).

WEISS, Rachel (dir. de la réd.), *The Nearest Edge of the World — Art and Cuba Now*, Brookline (Massachusetts), Polarities, Inc., 1990 — catalogue d'exposition.

Périodiques — numéros complets

Artcubano (revista de artes visuales), La Havane, no 1 (1995).

Autrement, Paris, Série Monde no 35 (janvier 1989) : «Cuba — 30 ans de révolution».

Granma International (édition française), La Havane, mai 1996; juin 1996.

L'Arc (revue trimestrielle), Aix-en-Provence, vol. 6, no 23 (automne 1963) : «Cuba».

Le nouveau Planète, Paris, no 17 (juillet 1970) : «Castro — le romantisme révolutionnaire».

Revolucion y Cultura, La Havane, mai-juin 1994; mars-avril 1995.

Conférence

MARISY MARTÍNEZ, Luisa, *Dernières tendances — Arts visuels à Cuba*, Montréal, texte inédit d'une conférence prononcée à la Galerie de l'UQAM le 25 avril 1994 (traduction Diane Bertazzo).

Et

Animal Farm de George ORWELL.

Articles divers parus en 1994-1996 dans :

Alternatives, *Diario del Mundo*, *La Presse*, *Le Devoir* et *Nuestra América*, Montréal; *Artforum*, *Art in America* et *New York Post*, New York; *Le Monde diplomatique*, *Le Nouvel Observateur* et *Paris Match*, Paris.

Contes, et romans et mémoires des écrivains cubains suivants :

Alejo CARPENTIER, José LEZAMA LIMA, Virgilio PIÑERA, Eduardo MANET, Guillermo CABRERA INFANTE, Heberto PADILLA, Manuel COFIÑO LÓPEZ, Severo SARDUY, Reynaldo GONZÁLEZ, Reinaldo ARENAS, Jesús DIAZ et ZOÉ VALDÉS.

[Site Web de la revue *ESSE* : <http://www.esse.ca>]