

Ateliers hip-hop et double morale à Cuba

Hip-hop Workshops and Double Morality in Cuba

Talleres hip-hop y doble moral en Cuba

Alexandrine Boudreault-Fournier

Numéro 49, hiver 2010

Dilemmes hip-hop

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1001413ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1001413ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Athéna éditions

ISSN

0831-1048 (imprimé)

1923-5771 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boudreault-Fournier, A. (2010). Ateliers hip-hop et double morale à Cuba. *Cahiers de recherche sociologique*, (49), 95–121.
<https://doi.org/10.7202/1001413ar>

Résumé de l'article

Cet article se penche sur le récent phénomène du *reggaetón* à l'intérieur de la société cubaine contemporaine et révolutionnaire en offrant une compréhension qui va au-delà d'une représentation de la culture hip-hop en tant que modèle dichotomique de résistance versus subordination. Pourquoi les éducateurs en arts et des promoteurs naturels s'impliquent-ils auprès des jeunes rappeurs et *reggaetoneros* ? Quels sont les principes de base de leurs enseignements à l'intérieur d'ateliers musicaux offerts par deux Maisons de la culture de Santiago de Cuba ? Ces questions clés nous permettent de constater la présence de forces dominantes, alternatives et émergentes dans le discours des intervenants. Tout en encourageant les jeunes rappeurs et *reggaetoneros* à développer une forme d'expression authentiquement cubaine, ils rêvent silencieusement que leurs efforts porteront fruits dans l'industrie musicale commerciale. Voilà la double morale exprimée par les intervenants de l'État, une articulation idéologique représentative des dynamiques exprimées par la population cubaine en général.

Ateliers hip-hop et double morale à Cuba

ALEXANDRINE BOUDREAU-FOURNIER¹

AU DÉBUT DES ANNÉES 2000, un nouveau phénomène musical caraïbéen nommé *reggaetón* a subitement fait son apparition à Cuba devenant rapidement le style musical préféré des jeunes Cubains. Le *reggaetón* représente tout ce qui va à l'encontre des enseignements idéologiques de la Révolution cubaine. Il est composé d'une trame sonore élémentaire, assemblée par ordinateur, et superposée sur des textes légers, souvent misogynes, qui encensent l'individualisme et la luxure. Les enseignements de la Révolution, pour leur part, encouragent les actions altruistes, l'égalité raciale et entre les sexes, l'engagement politique et la responsabilité sociale. Dans le domaine culturel, les musiciens sont encouragés à perfectionner leur art grâce à une éducation d'avant-garde. Les *reggaetoneros* (producteurs de *reggaetón*), quant à eux, sont de jeunes autodidactes qui priorisent une production musicale « de masse » qui fait danser plutôt que penser.

Ce texte se penche sur le récent phénomène du *reggaetón* à l'intérieur de la société cubaine contemporaine et révolutionnaire en tentant d'offrir une compréhension qui va au-delà d'un modèle dichotomique de résistance versus subordination. En utilisant la théorie de l'articulation telle que déve-

1. Cette recherche a été rendue possible grâce au financement du Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada (2004-2008), de l'Université de Manchester (Overseas Research Scholarship 2004-2007), du Radcliffe-Brown Trust Fund (2007) et du Fonds de Recherche sur la Société et la Culture (2008-2011). Je veux aussi remercier Peter Wade pour ses précieux commentaires et Robert Fournier pour son support continu.

loppée par Ernesto Laclau², élargie par Stuart Hall³ et Raymond Williams⁴, et appliquée par Richard Middleton⁵ entre autres, nous proposons de mieux comprendre les intentions et les intérêts sous-jacents des acteurs impliqués dans l'institutionnalisation du *reggaetón*.

Même si la théorie de l'articulation comporte diverses manifestations⁶, nous pouvons toutefois en établir quelques principes généraux. Ernesto Laclau et Stuart Hall sont considérés comme les architectes de l'articulation, malgré leurs perspectives divergentes des concepts de discours et d'idéologie. Dans son livre *Politics and Ideology in Marxist Theory*⁷, Laclau établit un lien entre le concept de l'articulation et de l'hégémonie, terme emprunté à l'œuvre d'Antonio Gramsci. En plus de décentrer le concept d'hégémonie en multipliant sa présence dans la sphère sociale⁸, il explore comment l'hégémonie émerge par la *pratique*, principalement à travers la politique et le discours. Aussi influencé par Gramsci, Hall positionne la culture au centre des dynamiques de domination et de résistance. Il développe une approche stratégique de l'articulation en analysant des processus sociaux dont la race⁹, l'ethnicité¹⁰ et le populaire¹¹.

Richard Middleton¹², quant à lui, applique la théorie de l'articulation à l'analyse de la musique et de ses liens avec les différentes structures de pouvoir. Tout comme Hall, mais en contraste avec Laclau, Middleton¹³ défend une « relative autonomie des pratiques culturelles ». Cette perspective permet de développer le concept d'articulation comme un *processus* dans lequel des pratiques et des discours sont mis en relation avec différents intérêts. Comme l'explique Grossberg¹⁴, les pratiques sociales n'appartiennent pas nécessaire-

2. Ernesto Laclau, *Politics and Ideology in Marxist Theory*, Londres, New Left Books, 1977; et dans Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Londres, Verso, 1985.

3. Stuart Hall, « Race, Articulation and Societies Structured in Dominance », *Sociological Theories: Race and Colonialism*, Paris, UNESCO, 1980, p. 305-345; Stuart Hall, « Popular Culture and the State », Tony Bennett, Colin Mercer et Janet Woollacott (dir.), *Popular Culture and Social Relations*, Milton Keynes, Open University Press, 1986, p. 22-49; Stuart Hall, « On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall », dans David Morley et Kuan-Hsing Chen (dir.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1996, p. 131-150.

4. Raymond Williams, *Problems in Materialism and Culture*, Londres, Verso, 1980.

5. Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Buckingham, Open University Press, 1990.

6. Jennifer D. Slack, « The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies », dans David Morley et Kuan-Hsing Chen (dir.), *op. cit.*, p. 112-127.

7. E. Laclau, *op. cit.*

8. E. Laclau et C. Mouffe, *op. cit.*

9. S. Hall, « Race, Articulation... », *op. cit.*

10. Stuart Hall, « Old and New Identities, Old and New Ethnicities », dans A. D. King (dir.), *Culture, Globalization and the World System*, Londres, Macmillan, 1991, p. 41-68.

11. S. Hall, « Race, Articulation... », *op. cit.*

12. R. Middleton, *op. cit.*

13. *Ibid.*, p. 7.

14. Lawrence Grossberg, « History, Politics and Postmodernism: Stuart Hall and Cultural Studies », dans David Morley et Kuan-Hsing Chen (dir.), *op. cit.*, p. 158.

ment à une position politique ou à une identité sociale donnée, elles doivent être « articulées » à l'intérieur de celle-ci. Hall¹⁵ se réfère au concept de « lines of tendential force » pour nommer les valeurs qui deviennent des réalités absolues pour les membres d'une société. Leur ténacité est selon lui une barrière qui empêche leur ré-articulation. La théorie de l'articulation permet de comprendre pourquoi certaines formations demeurent dominantes malgré des forces contradictoires et pourquoi d'autres n'arrivent pas à obtenir ce statut.

Par exemple, Peter Wade¹⁶ explique pourquoi la musique *costeño*, originaire de la côte des Caraïbes de la Colombie, est devenue un symbole national et un succès commercial dans les années 1950, malgré son association avec la race noire et la tradition. En utilisant la théorie de l'articulation et une interprétation dynamique de l'hégémonie, Wade permet de comprendre comment des intérêts alternatifs et émergents deviennent dominants à l'intérieur d'une formation sociale.

Dans ce texte, nous utilisons l'articulation comme un outil conceptuel et comme une « pratique de théorisation¹⁷ ». Hall¹⁸ utilise le terme « théorie » comme un « corps vivant de pensée » (« living body of thought ») pouvant s'engager et saisir une partie de la véracité des réalités historiques. Selon cette approche, « théoriser l'articulation » est un processus continu qui doit être appliqué et revu en relation à des contextes spécifiques. Ce texte est une application conjoncturelle de ce processus continu.

Une recherche sur le terrain de plus de 24 mois à Santiago de Cuba, parmi des éducateurs en art, des fonctionnaires culturels et des promoteurs naturels¹⁹, permet de se questionner sur les différentes dynamiques idéologiques qu'ils articulent²⁰. Bien qu'il aurait été possible de s'attarder plus

15. Stuart Hall, « On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall », dans David Morley et Kuan-Hsing Chen (dir.), *ibid.*, p. 142.

16. Peter Wade, *Music, Race, and Nation*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000.

17. En accord avec J. D. Slack, *op. cit.*, p. 113; voir aussi R. Middleton, *op. cit.*; Stuart Hall, « The Problem of Ideology: Marxism without Guarantees », dans David Morley et Kuan-Hsing Chen (dir.), *op. cit.*; Lawrence Grossberg, « History, Politics and Postmodernism: Stuart Hall and Cultural Studies », dans David Morley et Kuan-Hsing Chen (dir.), *op. cit.*, p. 151-173; L. Grossberg, « History... », *op. cit.*

18. Stuart Hall, « The Problem of Ideology: Marxism without Guarantees », dans David Morley et Kuan-Hsing Chen (dir.), *op. cit.*, p. 45.

19. Ces acteurs culturels sont tous impliqués dans l'institutionnalisation, la bureaucratisation et l'éducation du domaine culturel à l'intérieur du projet de l'État. Au niveau local, ils sont directement impliqués dans l'implémentation des politiques culturelles.

20. Un terrain de 13 mois à Santiago de Cuba (août 2005 à août 2006 et décembre 2006 à janvier 2007) a été financé par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH). Grâce au Fonds de recherche sur la société et la culture du Québec (FQRS), nous avons effectué plusieurs autres séances de terrain à Santiago subséquemment (juillet 2007 à janvier 2008; décembre 2008 à janvier 2009; et décembre 2009 à janvier 2010) avec des rappeurs, des *reggaetoneros* ainsi que des travailleurs de l'État à Santiago.

spécifiquement aux discours des jeunes qui produisent cette musique²¹, nous avons préféré nous interroger sur les intentions qui motivent l'implication des éducateurs et des promoteurs auprès des jeunes rappeurs et *reggaetoneros* dans le cadre d'ateliers musicaux offerts par deux Maisons de la culture de Santiago de Cuba.

Une analyse des intentions ainsi que la nature des enseignements des éducateurs et des promoteurs révèlent une panoplie de dynamiques à la fois contradictoires et représentatives de la conjoncture cubaine actuelle. Nous illustrerons trois types de forces articulées par ces acteurs impliqués dans l'apport pédagogique aux jeunes *reggaetoneros*, soit les forces dominantes, émergentes et alternatives. Ces catégories permettront de déceler les différents types de discours exprimés par les éducateurs et les promoteurs lors d'ateliers hip-hop et de les situer par rapport aux politiques culturelles cubaines²².

Depuis 2005, deux Maisons de la culture à Santiago de Cuba offrent des ateliers hip-hop : la Maison de la culture municipale et la Maison de la culture de l'étudiant, toutes deux localisées au centre-ville. Les ateliers se concentrent sur la dimension musicale orale de la culture hip-hop, c'est-à-dire le rap. Le *reggaetón* est parfois inclus dans cette culture par les rappeurs et les *reggaetoneros* de Santiago. Cette inclusion peut s'expliquer par les similarités esthétiques partagées par les deux genres ainsi que par leurs affinités historiques²³.

Toutefois, le rap underground cubain se définit différemment du *reggaetón* selon plusieurs dimensions : ses textes sont réfléchis et engagés politiquement, et ce, même si les propos des rappeurs ne prennent pas position contre la Révolution. À Cuba, le rap violent et misogyne, plus connu sous le terme de *gangsta rap*, n'existe pas, du moins pas significativement. Sur l'île socialiste, les rappeurs ont développé plusieurs liens avec les institutions culturelles de l'État à travers un processus de nationalisation²⁴. En 1998, le ministre de la Culture Abel Prieto a reconnu le rap comme une forme d'ex-

21. Un intérêt développé dans Alexandrine Boudreault-Fournier, « Positioning the New Reggaetón Stars in Cuba: From Home-Based Recording Studios to Alternative Narratives », *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, vol. 13, n° 2, 2008, p. 337-361.

22. Le concept de politique culturelle implique non seulement des lois et des recommandations officielles, mais aussi une manière de penser, une approche face à certains problèmes et questions sociales ; une vision nationale et idéologique (Virginia R. Dominguez, « Invoking Culture: The Messy Side of "Cultural Politics" », dans Gigi Bradford, Michel Gary & Glenn Wallach (dir.), *The Politics of Culture: Policy Perspectives for Individuals, Institutions, and Communities*, New York, The New York Press, 2000, p. 20-37).

23. Pour plus de détails, voir Wayne Marshall, Raquel Z. Rivera et Deborah Hernandez, « Introduction: Reggaeton's Socio-Sonic Circuitry », dans Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall et Deborah Pacini Hernandez (dir.), *Reggaeton*, Durham, Duke University Press, 2009, p. 1-16.

24. Geoffrey Baker, « ¡Hip Hop, Revolución! Nationalizing Rap in Cuba », *Ethnomusicology*, vol. 49, n° 3, 2005, p. 308-402 ; Roberto Zurbarán, « El Rap Cubano: Can't Stop, Won't Stop the Movement! », dans Ariana Hernandez-Reguant (dir.), *Cuba in the Special Period: Culture and Ideology in the 1990s*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 143-158.

pression authentiquement cubaine ouvrant ainsi la porte à un réseau officiel de support institutionnel, nuancant l'argument voulant que le rap est essentiellement une forme de résistance²⁵. Les ateliers hip-hop offerts par les Maisons de la culture sont un exemple concret d'une mesure de « prise en charge culturelle » par l'État.

Contrairement au rap, le *reggaetón* ne reçoit aucun support officiel. Cependant, ce sont les *reggaetoneros* qui bénéficient en plus grand nombre des ateliers offerts par les Maisons de la culture, institutions piliers dans l'exécution des politiques culturelles au niveau local depuis plus de 40 ans. L'intégration presque involontaire des jeunes *reggaetoneros* dans les ateliers hip-hop, malgré la réticence ou le manque d'intérêt de l'État à légitimer ce genre musical, illustre comment certaines manifestations alternatives et émergentes peuvent s'insérer à l'intérieur de mœurs et discours sans nécessairement faire partie de politiques culturelles établies.

Partant du constat généralement admis par les éducateurs et autres fonctionnaires travaillant dans le domaine de la culture que le *reggaetón* ne devrait pas recevoir de support institutionnel officiel quel qu'il soit puisqu'il n'a pas été reconnu par les autorités comme une forme d'expression authentiquement cubaine, posons-nous la question : comment les éducateurs expliquent-ils alors leur implication avec les *reggaetoneros* et quelle est la nature de leur enseignement auprès de ceux-ci ? Leurs intentions et leurs motivations révèlent certaines dynamiques qui sont symptomatiques d'un contexte cubain rongé par des courants politiques, sociaux et économiques parfois contradictoires. De plus, la manière dont les éducateurs s'approprient, transforment et parfois négligent les principes dominants de la Révolution nous permet de construire une représentation de l'hégémonie en tant que site idéologique contesté.

Positionnement des ateliers hip-hop

Dès 1960, le parti révolutionnaire met en place une série de politiques culturelles en vue de créer une culture nationale ainsi qu'un « homme nouveau » (*hombre nuevo*). Cet homme, à l'image d'Ernesto *Che* Guevara, est forgé par les idéaux socialistes. Cela implique qu'il devrait idéalement s'opposer aux valeurs individualistes et mercantiles associées à la dictature de Batista (1952-1959). Le fameux discours « Palabras a los intelectuales » de Fidel Castro prononcé devant une assemblée d'intellectuels et d'artistes à la Havane en 1961

25. Dans le contexte culturel cubain, le support institutionnel est primordial puisque c'est à travers les institutions que les artistes et musiciens peuvent accéder aux différentes dimensions de leur profession : travailler légalement, enregistrer leur musique et recevoir des formations de perfectionnement au besoin.

est une preuve concrète de cet intérêt précoce à utiliser la culture comme outil de rassemblement idéologique. Dans ce discours, Castro rassure son auditoire sur le fait qu'il gardera sa liberté d'expression, mais à l'intérieur de la Révolution. Comme il l'affirme : « Dentro de la Revolución : todo ; contra la Revolución ningún derecho²⁶. » Jusqu'à aujourd'hui, l'État demeure un acteur clé dans le domaine de la culture que ce soit dans sa gestion, sa promotion et sa commercialisation.

Depuis 1976, les Maisons de la culture agissent dans toutes les localités cubaines comme lieu de médiation entre la population et les politiques du ministère de la Culture (MINCULT), en procurant à la population et aux travailleurs des ateliers de théâtre, de la littérature, de la musique et de la danse. Dès lors, elles ont traversé plusieurs étapes historiques : une crise majeure de réputation dans les années 1980²⁷, une diminution draconienne du financement au début des années 1990 et un renouveau depuis 2001²⁸. Aujourd'hui, le mouvement comprend un réseau complexe d'institutions positionnées hiérarchiquement, et séparées du secteur professionnel de la culture et des arts.

Depuis sa récente reprise économique²⁹, l'État cubain a réaffirmé son implication dans le domaine culturel par la mise sur pied d'une initiative politique et idéologique révolutionnaire appelée *Batalla de Ideas* (Bataille des Idées). Cette initiative a stimulé le mouvement amateur ainsi que d'autres secteurs de la vie cubaine. Dans un discours présenté à l'Union des écrivains et artistes à Cuba (UNEAC : *Unión de Escritores y Artistas en Cuba*) en 1999, Fidel Castro a annoncé l'implantation d'un projet national appelé « massification de la culture », une croisade culturelle³⁰, qui peut être considérée comme faisant partie intégrante de l'initiative *Batalla de Ideas*, et qui veut démocratiser la culture dans toutes les strates de la société cubaine. Dans son discours, Castro a souligné l'importance du rôle des institutions culturelles pour sauver la culture cubaine authentique³¹.

26. Fidel Castro, « Palabras a los intelectuales », *Política cultural de la Revolución cubana*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1977, p. 17. « À l'intérieur de la Révolution : tout ; contre la Révolution : aucun droit » (ma traduction).

27. Robin D. Moore, *Music & Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*, Berkeley, University of California Press, 2006 ; Judith A. Weiss, « The Emergence of Popular Culture », dans Sandor Halebsky et John M. Kirk (dir.), *Cuba: Twenty-Five Years of Revolution, 1959-1984*, New York, Praeger, 1993, p. 117-133 ; entrevue avec Nancy Morejón dans K. John M. Kirk et Leonardo Padura Fuentes (dir.), *Culture and the Cuban Revolution: Conversations in Havana*, Gainesville, University Press of Florida, 2001, p. 116.

28. Voir Antoni Kapcia, *Havana: The Making of Cuban Culture*, Oxford, Berg, 2005.

29. Cuba a survécu miraculeusement à une crise économique majeure causée par l'effondrement du camp communiste à la fin des années 1980. Malgré le fait que Cuba n'ait jamais retrouvé sa complète stabilité, on observe une reprise économique depuis 1994 grâce à l'industrie du tourisme.

30. Laurie A. Frederik, « Cuba's National Characters: Setting the Stage for the Hombre Novísimo », *Journal of Latin American Anthropology*, vol. 10, n° 2, 2005, p. 409.

31. Rapporté par *id.*

Un des objectifs premiers de la *Batalla de Ideas* est de renforcer la ferveur révolutionnaire, récemment affaiblie par l'incapacité de l'État à subvenir aux besoins de base des Cubains depuis la crise économique sévère des années 1990, une crise que Fidel Castro a nommée « période spéciale en temps de paix ». Officiellement inaugurée en 2000, la *Batalla de Ideas* avait déjà débuté en décembre 1999, lorsqu'un ralliement organisé à la place anti-impérialiste de la Havane avait appuyé le retour d'Elián González à Cuba³². Une énorme machine de propagande avait alors été mise en branle pour promouvoir le retour d'Elián à Cuba, impliquant la participation d'artistes amateurs et professionnels dans des rassemblements monstres qui allaient devenir les plus importantes démonstrations politiques jusqu'à ce jour : les *tribunas abiertas*. Ces tribunes ouvertes, organisées dans toutes les provinces de l'île, sont des événements durant lesquels les discours politiques se joignent à la musique et à la danse pour appuyer des causes sociales cibles. Depuis le retour d'Elián à Cuba en juin 2000, l'État cubain concentre ses *tribunas* sur le retour de cinq Cubains accusés d'espionnage qui sont emprisonnés à vie dans des prisons américaines depuis 2001.

En plus de démonstrations artistiques et politiques monstres, une des stratégies associées à cette initiative pour encourager l'insertion de différentes couches de la population au projet de la Révolution à travers « l'outil culturel », a été de revigorer les Maisons de la culture affaiblies depuis déjà plus de 10 ans. Depuis 2001, le MINCULT a considérablement augmenté leur financement, et a rétabli les écoles des arts, principales institutions fournissant le personnel qualifié de ces établissements locaux.

Enfin, les jeunes ont été particulièrement ciblés par cette bataille idéologique : des mesures concrètes ont été apportées pour encourager leur intégration au projet révolutionnaire³³. Par exemple, des programmes de réinsertion sociale visant le retour à l'école des décrocheurs ont été mis sur pied, et l'État a poursuivi son implication dans divers phénomènes culturels associés aux jeunes, dont le rap, déjà officiellement reconnu comme forme d'expression authentique cubaine depuis 1998. En juillet 2005, le MINCULT et le Conseil national des Maisons de la culture (CNCC : *Consejo Nacional de Casas de Cultura*) ont conjointement décidé qu'ils devraient prendre en charge les groupes amateurs de rap à l'intérieur des institutions locales. Cette

32. En novembre 1999, la mère du jeune Elián González essaie de s'enfuir de Cuba avec son fils et d'autres Cubains sur un bateau à destination de la Floride. Plusieurs passagers, incluant la mère d'Elián, n'ont pas survécu au voyage. Cependant, Elián a été sauvé sur les côtes de la Floride et remis à des membres de sa famille élargie à Miami. Le retour d'Elián auprès de son père à Cuba a provoqué un énorme débat médiatique et juridique.

33. Voir aussi Antoni Kapcia, « Educational Revolution and Revolutionary Morality in Cuba: The "New Man", Youth and the New "Battle of Ideas" », *Journal of Moral Education*, vol. 34, n° 4, 2005, p. 399-412.

décision devrait aussi être perçue comme une stratégie supplémentaire de l'État pour s'engager dans les mouvements populaires des jeunes.

Plus précisément, le MINCULT a exigé des institutions culturelles locales (dont les Maisons de la culture) qu'elles « révis[ent] l'assistance [*tratamiento*] offerte aux rappeurs amateurs³⁴ » en créant un programme de soutien pour combler les demandes des jeunes au niveau culturel. Chaque Centre provincial des Maisons de la culture (CPCC: *Centro Provincial de Casas de Cultura*) a donc été encouragé à créer son propre programme pour assister et répertoire les rappeurs de sa région. Plusieurs Maisons de la culture et autres institutions travaillant avec le mouvement amateur ont commencé à identifier, catégoriser, noter, organiser et à enseigner les fondements artistiques du rap aux groupes locaux dans le cadre d'ateliers et de rencontres thématiques. En 2007, seulement deux des huit Maisons de la culture de Santiago avaient développé un programme pédagogique pour les jeunes rappeurs (et *reggaetoneros*): la Maison de la culture municipale et la Maison de la culture de l'étudiant. Selon nos observations, plus de cent jeunes entre quatorze et vingt ans participaient sur une base plus ou moins constante à ces ateliers.

Dans un but de concision, les intervenants impliqués dans les ateliers hip-hop seront ici divisés en deux catégories principales: les éducateurs en arts et les promoteurs naturels. Les éducateurs sont habituellement diplômés d'une école des arts et ils sont rémunérés pour leur travail qui consiste à organiser et à offrir des ateliers d'arts visuels, de danse, de littérature, de théâtre ou de musique à différentes clientèles selon leur spécialité. Les promoteurs naturels, quant à eux, sont des leaders dans leur communauté. Sur une base volontaire, ils organisent des projets qui sont par la suite placés sous la tutelle d'une Maison de la culture dans le but de recevoir un statut officiel. Ce statut de reconnaissance permet aux promoteurs naturels d'être intégrés dans le programme des institutions culturelles locales et provinciales. Les activités offertes sont habituellement d'ordre compétitives, de performances ou pédagogiques.

Les ateliers hip-hop sont tous organisés de façon similaire: les groupes de rap et *reggaetón* (composés de un à quatre *Master of Ceremony* (MC) en moyenne) performant deux ou trois chansons à tour de rôle en face de leurs pairs. Un système de son et des microphones sont mis à leur disposition (lorsqu'ils ne sont pas défectueux et quand il y a de l'électricité) durant les ateliers. Cette formule donne l'impression de mini-spectacles informels.

34. Entrevue avec Rosa María López, chef du département de musique au Centre provincial des Maisons de la culture (CPCC) de Santiago de Cuba, octobre 2005.

Après chaque performance, l'éducateur responsable donne son opinion et propose des stratégies pour améliorer le travail des participants. Les conseils sont généralement de cet ordre : expliquer des fondements musicaux, demander aux jeunes de reprendre des sections spécifiques pour illustrer une faiblesse ou une force, arranger les expressions vocales et montrer comment tenir un microphone pour maximiser l'effet sonore. En général, les commentaires concernent donc la technique et visent l'amélioration d'aspects artistiques spécifiques de la performance des participants. Durant ces séances, les promoteurs naturels sont habituellement passifs.

Les éducateurs en arts se présentent comme étant les leaders des Maisons de la culture et on attend des promoteurs naturels qu'ils soient réceptifs aux demandes des éducateurs. Ces deux catégories d'intervenants collaborent durant les ateliers, mais il est évident que les promoteurs naturels sont subordonnés aux éducateurs en arts. La formation officielle des éducateurs dans des écoles d'arts et la nature bénévole des promoteurs naturels accentuent la divergence entre ces deux catégories d'intervenants. Cependant, les promoteurs naturels réaffirment leur leadership parmi les membres de leur projet en organisant des réunions et des pratiques para-institutionnelles à domicile, dans des gymnases ou dans tout autre établissement. La plupart des promoteurs naturels perçoivent ces rencontres comme complémentaires aux ateliers offerts par les Maisons de la culture. Les éducateurs, quant à eux, ne participent pas à ces rencontres ; bien souvent, ils n'en connaissent même pas l'existence.

Les éducateurs en arts et les promoteurs naturels partagent des ambitions semblables, mais leur statut hiérarchique respectif les sépare de plusieurs points de vue. Malgré cette division, ces acteurs sont dépendants les uns des autres : les promoteurs ont besoin des éducateurs en arts pour légitimer leur projet communautaire, et les éducateurs en arts ont besoin des promoteurs parce que ce sont eux qui garantissent la cohésion du groupe. L'exploration de la façon dont les éducateurs en arts et les promoteurs naturels articulent des intérêts dominants, alternatifs et émergents permet de souligner qu'il n'y a pas qu'un seul modèle articulatoire adopté par ces acteurs. Aussi, cette approche nous permet de comprendre comment l'articulation d'intérêts spécifiques est fortement liée à la position de l'acteur dans la hiérarchie institutionnelle.

Approche de la théorie de l'articulation dans le contexte cubain

Les éducateurs et les promoteurs naturels expriment un désir d'accumuler un capital économique et professionnel, une ambition que l'on pourrait perce-

voir comme se manifestant au niveau individuel. Cependant, ces intérêts ne sont pas seulement vécus au niveau individuel ; ils représentent aussi un désir partagé au niveau social. Cette perspective nous permet d'explorer comment les éducateurs et les promoteurs naturels peuvent donner un sens à des discours rivaux et comment ils les expriment à l'intérieur d'un projet révolutionnaire et nationaliste contemporain.

Trois types de forces qualifient le discours des éducateurs et des promoteurs : dominantes, alternatives et émergentes. Les forces alternatives et émergentes ne sont pas mutuellement exclusives et c'est pourquoi nous les abordons conjointement. Une pratique culturelle émergente reflète des nouvelles tendances et valeurs qui apparaissent dans une formation sociale³⁵, tandis qu'une force alternative est considérée comme non prédominante. Par exemple, dans le cas cubain, le rock et les pratiques qui s'y rattachent représentent une force alternative, mais non émergente. Le rock existe à Cuba depuis les années 1960, mais sa position à l'intérieur de la société cubaine et en rapport avec les institutions de l'État demeure marginale. Le *reggaetón*, quant à lui est émergent, et pourrait aussi être considéré comme alternatif à cause de ses réseaux de production et de distribution illicites. Cependant, on pourrait s'interroger sur le statut alternatif du *reggaetón* à cause de sa popularité parmi la population. Une force est dominante lorsqu'elle reçoit l'appui de plusieurs intérêts qui consolident son statut privilégié à l'intérieur d'une formation sociale.

L'articulation de forces émergentes et alternatives n'est pas un phénomène nouveau dans le cas cubain et n'est pas non plus exclusif à cette île socialiste³⁶. Plusieurs travaux ont déjà porté sur les dynamiques articulées entre la musique populaire et les idéologies rivales dans un contexte national en Colombie³⁷ ; en République dominicaine³⁸ ; à Porto Rico³⁹ ; et au Brésil⁴⁰. L'approche adoptée dans ce texte dépasse donc, du point de vue théorique, l'exceptionnalisme du cas cubain tel qu'il est défendu par Bert Hoffman et

35. D'après Raymond Williams, *Problems in Materialism and Culture*, Londres, Verso, 1980.

36. Voir par exemple Lawrence Grossman, « Cattle, Rural Economic Differentiation and Articulation in the Highlands of Papua New Guinea », *American Ethnologist*, vol. 10, 1983, p. 59-76 ; R. Williams, *op. cit.* ; James Clifford, « Indigenous Articulations », *The Contemporary Pacific*, vol. 13, no 2, 2001, p. 468-490 ; P. Wade, *Music...*, *op. cit.*

37. Peter Wade, *Blackness and Race Mixture: The Dynamics of Racial Identity in Colombia*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1993.

38. Deborah Pacini Hernandez, *Bachata: A Social History of a Dominican Popular Music*, Philadelphia, Temple University Press, 1995 ; Paul Austerlitz, *Merengue: Dominican Music and Dominican Identity*, Philadelphia, Temple University Press, 1997.

39. Arlene M. Dávila, *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico*, Philadelphia, Temple University Press, 1997.

40. Derek Pardue, « "Writing in the Margins": Brazilian Hip-Hop as an Educational Project », *Anthropology and Education Quarterly*, vol. 35, n° 4, 2004, 411-432 ; Derek Pardue, « Hip Hop as Pedagogy: A Look into "Heaven" and "Soul" in Sao Paulo, Brazil », *Anthropological Quarterly*, vol. 80, n° 3, 2007, p. 673-710.

Laurence Whitehead⁴¹. En d'autres termes, la théorie de l'articulation est un « modèle de théorisation » qui peut être appliqué à divers contextes autres que Cuba. Donc, malgré sa spécificité historique, politique et sociale qui lui confère son caractère propre, le cas cubain n'est pas exceptionnel du point de vue de l'approche théorique développée ici.

Néanmoins, appliquer la théorie de l'articulation au cas cubain contemporain en partant d'observations et d'analyses recueillies par des méthodes de terrain ethnographiques nous permet de mieux cerner les valeurs et les subtilités idéologiques qui sont exprimées par des secteurs de la population qui sont en relation directe au niveau local avec les institutions culturelles de l'État. La part des sphères publiques et privées dans l'économie nationale est complexe à Cuba, car c'est une dynamique qui évolue rapidement et qui fait appel à plusieurs réseaux qui ne sont pas nécessairement actifs dans les sphères sociales et économiques officielles. Autre phénomène particulier, les revenus privés, dont ceux provenant du secteur du tourisme, sont considérés comme essentiels pour le maintien de la redéfinition de l'hégémonie de l'État. Malgré cela, l'économie demeure en grande partie centralisée par un processus d'incorporation de structures semi-capitalistes placées sous la tutelle de l'État révolutionnaire⁴².

Les éducateurs et les promoteurs peuvent sans contredit exprimer des valeurs et intérêts qui ne les positionnent pas en rapport avec l'État et le projet révolutionnaire. Cependant, l'implication de l'État dans le milieu culturel est si imposante et ressentie que cet aspect des politiques culturelles vécues au niveau local ne peut être mis de côté. De plus, malgré les récentes considérations « transterritoriales » des politiques culturelles, telles que proposées par García Canclini⁴³ entre autres, étant donné la conjoncture spécifique cubaine, cet article repositionne l'État comme un facteur déterminant dans la définition d'une culture nationale. Sans défendre la complète exceptionnalité du cas cubain, il est clair que l'implication de l'État dans les domaines culturels et de communication en comparaison avec le marché privé est prévalent. Selon le modèle de Miller et Yúdice⁴⁴, Cuba appartient à une culture de type « commandement » (« command type of culture ») dans laquelle le marché et d'autres formes d'organisation (les ONG, entre autres) sont en

41. Bert Hoffman et Laurence Whitehead, *Cuban Exceptionalism Revisited*, GIGA Research Unit, Institute for Ibero-American Studies, n° 28, 2006 ; Bert Hoffman et Laurence Whitehead, « Conclusions: Cuban Exceptionalism Revisited », dans Bert Hoffman et Laurence Whitehead (dir.), *Debating Cuban Exceptionalism*, Palgrave, Macmillan, 2007, p. 187-205.

42. B. Hoffman et L. Whitehead, *Cuban...*, op. cit., p. 14.

43. Néstor García Canclini, *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2001.

44. Toby Miller et George Yúdice, *Cultural Policy*, Londres, Sage Publications, 2002.

grande partie régularisés par l'État, et ce, même si des investissements étrangers sont de plus en plus présents dans l'ordre économique cubain.

La théorie de l'articulation permet de poser les questions suivantes : comment des éléments idéologiques contradictoires se rejoignent d'une manière cohérente à l'intérieur d'un même discours⁴⁵ ? Et comment ces éléments forment ou ne forment pas une dynamique d'articulation à l'intérieur d'une conjoncture spécifique⁴⁶ ? Le désir d'accumulation de capital économique des éducateurs et des promoteurs culturels est articulé en symbiose avec d'autres forces dites dominantes, alternatives et émergentes de telle manière que le discours qui en ressort puisse nous apparaître cohérent.

Ainsi, les représentants de l'État peuvent percevoir leur discours comme étant cohérent même s'il est fait de composantes contradictoires. Cependant, il n'en demeure pas moins que les intérêts et valeurs liés de près ou de loin au projet capitaliste sont rarement défendus dans la sphère publique. Les représentants de l'État expriment des intérêts divergents et ils y donnent un sens à travers un discours qu'ils transforment et adaptent en fonction de la sphère sociale ou privée dans laquelle ils se retrouvent. Ils sont donc conscients que leurs désirs mercantiles ne peuvent être formulés en public ou en présence de certaines personnes. Cette ambivalence observée auprès des éducateurs et des promoteurs est symptomatique de la population cubaine en général, une population confrontée aux réalités mouvantes d'une période que certains qualifient de post-spéciale.

La décision d'ouvrir les frontières aux intérêts néolibéraux d'une part, et la lutte pour la sauvegarde des valeurs socialistes de la Révolution d'autre part, ont provoqué une discontinuité entre les discours et les actions du gouvernement. Les contradictions qui en découlèrent ont compromis la légitimité du projet révolutionnaire aux yeux du peuple cubain. Certains ont même fait référence à des « tensions » et « contradictions » entre les conséquences de la crise économique, des réformes subséquentes, et des valeurs de « communauté cubaine » défendues par le gouvernement révolutionnaire⁴⁷. Il est généralement accepté que le gouvernement cubain a ouvert son économie au marché capitaliste parce qu'il n'avait pas le choix, et il l'a fait durant une période de « crise en temps de paix ». Bien entendu, les bénéfices du capitalisme et du néolibéralisme n'ont jamais été célébrés. Le gouvernement cubain a donc ouvert une porte aux investissements étrangers et intérêts capitalistes tout en essayant de limiter leur diffusion parmi la population.

45. Stuart Hall dans Lawrence Grossberg, « On postmodernism and articulation : an interview with Stuart Hall », dans David Morley et Kuan-Hsing Chen (dir.), *op. cit.*, p. 141-142.

46. *Ibid.*

47. Antoni Kapcia, *Havana...*, *op. cit.*, p. 251.

La lutte pour limiter « l'invasion du capitalisme » a été particulièrement féroce dans le domaine de la culture⁴⁸. Frederik⁴⁹ explique que l'acharnement à promouvoir l'authenticité dans le domaine culturel devrait être perçu comme une stratégie adoptée par le gouvernement pour contrer les dommages qui pourraient être causés par l'invasion du capitalisme. En accord avec la position dualiste des réformes de l'État (ouvertes aux intérêts capitalistes tout en défendant les principes révolutionnaires), les représentants culturels essaient de donner un sens à leurs discours même si des propos contredisent, critiquent ou ignorent certaines positions dominantes. Ainsi, les représentants de l'État sont un reflet de la conjoncture dans laquelle ils vivent, c'est-à-dire un contexte caractérisé par des valeurs socialistes qui côtoient silencieusement des intérêts capitalistes.

Forces dominantes

La plupart des jeunes qui participent aux ateliers hip-hop n'ont pas terminé leur secondaire et ils sont presque tous impliqués dans différentes sortes d'activités illicites (un phénomène qui est particulièrement commun dans le cas cubain, étant donné l'importance du marché noir comme moteur économique). La plupart d'entre eux font face aux mêmes problèmes que la jeunesse cubaine en général : ils sont souvent désenchantés par le système et par la politique. Même les jeunes récemment diplômés démontrent peu d'enthousiasme à entrer sur le marché du travail en grande partie contrôlé par l'État, puisqu'un mois de salaire ne permet pas d'acheter une paire de chaussures.

Il n'est pas rare d'entendre des Cubains raconter que les jeunes sont en grève passive, une grève qui consiste à délaisser l'école et le travail pour vivre à l'extérieur de l'économie officielle. Plusieurs jeunes ne voient pas d'issue dans le système politico-économique national actuel. Selon eux, vendre des produits sur le marché noir est plus profitable que travailler pour une entreprise de l'État. La situation à Santiago est d'autant plus difficile, car le domaine touristique y est moins développé. Il y a donc moins de possibilités de travail dans des secteurs qui permettent l'accumulation de *pesos convertibles*⁵⁰.

48. Sujatha Fernandes, *Cuba Represent! Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures*, Durham, Duke University Press, 2006 ; Ariana Hernandez-Reguant, « Multicubanidad », dans Ariana Hernandez-Reguant (dir.), *Cuba in the Special Period: Culture and Ideology in the 1990s*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.

49. Laurie A Frederik, *op. cit.*, p. 403.

50. 1 peso convertible (CUC) équivaut à environ 0,70 \$. Le CUC est la monnaie privilégiée des Cubains car elle leur permet d'acheter des biens de consommation vendus dans des établissements de ventes similaires à ceux rencontrés dans les pays capitalistes. La plupart des touristes voyageant à Cuba utilisent cette monnaie. Les Cubains travaillant dans le système de l'État sont payés en *pesos cubanos* ou monnaie nationale. Il faut en moyenne 24 *pesos cubanos* pour obtenir 1 CUC. À titre de comparaison, une infirmière est payée environ 280

À la lumière de ce contexte entourant la problématique socio-économique de la jeunesse, la population cubaine tend à décrire les ateliers hip-hop comme un repère pour les jeunes Noirs mâles, donc une clientèle considérée comme délinquante et difficile d'approche. Selon la perspective institutionnelle, la « récupération » de cette clientèle problématique pose un défi. Toutefois, ce défi ne se traduit pas par une tentative de sauvetage de type humanitaire. Les éducateurs ne sont pas des intervenants de la rue. En effet, la motivation officielle qui se cache derrière la raison d'être des ateliers hip-hop est artistique et culturelle, plutôt que sociale. Cette distinction se reflète clairement dans l'accent mis sur le développement artistique des amateurs selon un barème d'excellence. Les ateliers hip-hop sont perçus comme un moyen concret d'améliorer les habiletés artistiques des participants pour ainsi devenir des meilleurs acteurs sociaux et révolutionnaires. Les ateliers hip-hop agissent donc comme des outils artistiques d'intégration.

Cela étant dit, les éducateurs en arts croient qu'une formation de base en musique, littérature et théâtre peut engendrer des transformations positives pour ceux et celles qui participent aux ateliers. Ils croient fermement que ces ateliers ont le potentiel de stimuler l'intégration sociale et révolutionnaire des jeunes. En termes concrets, cette transformation s'exprimerait idéalement par le rejet graduel du rap et du *reggaetón*, et par l'adoption de genres musicaux considérés comme privilégiés (*nueva canción* et *nueva trova* par exemple⁵¹) ou par une amélioration de la production musicale déjà existante des participants en accord avec les enseignements des éducateurs.

Au 8^e Congrès de l'Union des Jeunes Communistes (UJC: *Unión de Jóvenes Comunistas*), Alpidio Alonso, président de l'Association Hermanos Saíz (AHS: *Asociación Hermanos Saíz*), fait allusion à cet idéal de transformation. Il déclare: « Nous avons le devoir d'être en symbiose avec nos jeunes, pour ainsi les transformer⁵². » Même si Alonso n'est pas directement relié aux programmes des Maisons de la culture, cette citation démontre que le discours de transformation est communément reproduit dans le domaine de la culture, en relation avec le mouvement amateur des jeunes. La remarque d'Alonso suggère aussi que de transformer les goûts des jeunes équivaut à la création d'êtres révolutionnaires. L'idée de transformation est profondément liée à la création de l'homme nouveau (*hombre nuevo*) dans

pesos cubains mensuellement, l'équivalent de près de 12 CUC. Cette double monnaie s'inscrit dans une stratégie implantée par l'État pour stimuler l'économie après la crise économique du début des années 1990.

51. Genres musicaux caractérisés par leurs paroles profondes et leur engagement politique et social. Aussi connu sous l'expression « canción de autor ».

52. Alpidio Alonso, « El objetivo último de todo este esfuerzo es transformar, mejorar al hombre », *Juventud Rebelde*, 5 décembre 2004, p. 6; ma traduction.

une société socialiste, une idée récemment récupérée par la promotion des héros révolutionnaires tel que le Che et José Martí.

Le désir de changer les jeunes et de les incorporer dans la société cubaine ne se fait pas sans préjudice racial et de classe. Sans vouloir nous étendre sur le concept de classe dans ce contexte, il faut souligner que les Cubains ont une compréhension générale de la notion de classe sociale, à savoir que certaines personnes sont plus pauvres que d'autres, et que certains quartiers sont moins fréquentables à cause de ceux qui y habitent, souvent définis comme violents, noirs, sans emplois et paresseux. Ces préjugés sont endémiques à Santiago et sont aussi partagés et exprimés ouvertement par les éducateurs en arts et par les promoteurs naturels. En frottant son avant-bras gauche avec l'index de la main droite⁵³ et en se référant aux jeunes qui s'identifient à la culture hip-hop, une éducatrice me demande : « Pourquoi est-ce que tu fais une recherche sur eux ? Tu sais que tu dois faire attention quand tu vas dans les quartiers où ils habitent. »

Malgré le fait que d'être associé à une clientèle rap et *reggaetón* puisse avoir des conséquences directes sur la façon dont un éducateur en arts est perçu par ses collègues, certains se risquent à prendre en charge ces jeunes en leur offrant une formation en musique, théâtre, danse ou littérature. Pour ce qui est de la dimension musicale, les éducateurs n'enseignent pas aux jeunes rappeurs et *reggaetoneros* comment rapper ; ils transmettent plutôt leurs connaissances en musique acquises à travers une formation classique. Tel que nous l'a expliqué Rosa María López, la chef du département de musique du Centre provincial des Maisons de la culture (CPCC), l'objectif principal des éducateurs en arts n'est pas d'enseigner aux participants comment rapper, mais de s'assurer que « les amateurs apprennent à chanter, et cela implique comment placer [*colocar*] la voix ; c'est ça notre objectif principal⁵⁴ ».

Plusieurs éducateurs interrogés ont expliqué qu'un des dilemmes majeurs rencontrés au début du programme de formation hip-hop a été de décider si cette forme d'expression appartenait au domaine de la danse, du théâtre ou de la musique. À cause de la nature multidisciplinaire du hip-hop, le CPCC a finalement décidé d'offrir une combinaison d'ateliers pour ainsi promouvoir un perfectionnement holistique de la formation des rappeurs et, par le fait même, des *reggaetoneros*. En conséquence, une formation conventionnelle en danse et en théâtre a aussi été offerte en plus des ateliers de musique. L'idée d'aller au-delà du hip-hop grâce à une éducation appropriée qui pous-

53. Ce geste est couramment utilisé pour se référer à la peau foncée des Afro-Cubains.

54. L'entrevue avec Rosa María López a eu lieu en octobre 2005 à Santiago de Cuba.

sera les jeunes à adopter des formes artistiques privilégiées est fortement encouragée lors de ces ateliers.

Les éducateurs en musique transposent leur formation en musique classique dans les ateliers hip-hop. Cela renforce l'idée qu'une approche formaliste et rigide peut perfectionner tout type d'expression, incluant un phénomène reconnu pour sa spontanéité comme le rap. À titre d'exemple, avant le début de leur formation, chaque groupe de rap et de *reggaetón* doit être catégorisé comme duo, trio ou quartet. Cette classification détermine comment chaque groupe sera pris en charge par l'éducateur en arts durant l'atelier. Un code plus ou moins rigide implanté par la Maison de la culture de l'étudiant prévient les groupes inscrits de changer de catégorie au cours de leur formation. Selon cette règle, un quartet ne peut pas devenir un trio si un des membres décide de quitter l'ensemble ; le groupe doit trouver un remplaçant. Le processus d'évaluation qui combine les quartets avec les quartets et les duos avec les duos, et ainsi de suite, est inflexible, ce qui engendre des conflits souvent provoqués par le fait que les jeunes ne suivent pas toujours des règles aussi rigides.

Cet exemple illustre comment la formation classique des éducateurs est directement transposée aux ateliers hip-hop, montrant par le fait même comment des idées canoniques de ce que devrait être l'art sont imposées à l'esthétique hip-hop. Il va de soi que les éducateurs en arts modulent leur interaction avec cette clientèle de jeunes en fonction de leur formation classique dans la mesure où ils ne possèdent habituellement pas d'autres formations artistiques.

Une des premières stratégies adoptées par les éducateurs durant les ateliers est d'encourager la production de pièces musicales qui mettent en valeur l'essence cubaine, la *cubanidad*. Par exemple, ils encouragent l'ajout d'instruments traditionnels cubains aux trames sonores des jeunes, ce qui assurerait la *cubanidad* de leur production. En plus d'intégrer des mélodies, ils insistent pour que les jeunes apprennent à jouer un instrument tels la guitare ou le piano. En renforçant l'idée de la *cubanidad*, les éducateurs en arts appuient par le fait même les idéaux nationalistes et anti-impérialistes défendus par les discours dominants. Orlaydis, méthodologue musicale du CPCC, explique au cours d'un entretien que les ateliers de musique ont été créés pour s'assurer que la production des rappeurs et des *reggaetoneros* « soit plus profondément sentie, pour que ça devienne plus cubain, pour qu'on ne sente plus l'influence des États-Unis⁵⁵ ».

.....
55. Entrevue avec Orlaydis, Santiago de Cuba, février 2006.

Cela implique que les origines du hip-hop sont ignorées et même déniées. Contrairement à ce que Fernandez⁵⁶ a observé à la Havane, négliger les racines nord-américaines du hip-hop pour en favoriser les racines africaines n'est pas une stratégie adoptée par les éducateurs à Santiago. Le fait que le *reggaetón* est un phénomène caraïbéen n'est pas mis de l'avant non plus, probablement à cause de son origine portoricaine, de ses liens avec l'Amérique du Nord et de son extrême essence commerciale. La nature ambiguë du rap et du *reggaetón*, perçue comme ayant un rapport avec les États-Unis, explique d'autant plus l'engagement des éducateurs à promouvoir les idéaux de la *cubanidad*.

Même si le ministre de la Culture a déclaré que le rap pouvait être désormais conçu comme une production culturelle authentiquement cubaine, au niveau local, l'origine nord-américaine du rap ainsi que les références associées au *reggaetón* semblent poser quelques conflits idéologiques. Il est en effet difficile pour les éducateurs de positionner concrètement les rappeurs à l'intérieur d'un projet culturel qui partage peu de terrain musical avec les autres genres conventionnels cubains comme la *trova* et le *son*⁵⁷.

Les idéaux de perfectionnement artistique et culturel, de transformation révolutionnaire, de *cubanidad*, de nationalisme et d'anti-impérialisme, sont directement nourris par les éducateurs en arts et les promoteurs naturels dans leurs commentaires et enseignements. Leurs apports culturels et artistiques, et la promotion de ces valeurs font partie de l'articulation d'un projet de société dit dominant. Le nationalisme cubain transcende les allégeances politiques et réfère aux notions de *patria*, révolution et *cubanidad*⁵⁸. Les dictons « *Patria o muerte, venceremos* » (Patrie ou mort, nous vaincrons), « *Ser culto es la unica manera de ser libre* » (Être cultivé est la seule manière d'être libre – José Martí), « *La cultura es lo primero que tenemos que salvar* » (La culture est ce que nous devons sauver en premier – Fidel Castro) et « *Viva Cuba Libre* » (Vive Cuba Libre) peuvent être lus sur les murs et entendus dans les discours officiels. Ils reflètent des idéaux intensément promus par le gouvernement révolutionnaire dans les médias, dans les écoles et dans les espaces publics. Ils s'infiltrèrent également dans les formations en musique offertes aux jeunes rappeurs et *reggaetoneros*. Les éducateurs appuient aussi, parfois subtilement, un discours nationaliste qui tombe dans les cordes de ceux promus par la Révolution.

56. Ariel Fernandez, « Poesia Urbana? o la Nueva Trova de los Noventa », *El Caiman Barbudo*, no 296, 2000, p. 4-14.

57. La *trova* et le *son* sont deux genres musicaux d'origine cubaine qui sont à la base de l'arbre généalogique des musiques contemporaines produits sur cette île, principalement la *nueva trova* et la salsa cubaine ou *timba*.

58. A. Kapcia, *Havana...*, op. cit., p. 234.

Le cas du chanteur de rap

Un jeudi soir, Jorge et Julian, les promoteurs naturels en charge d'un projet appelé *Estilo Fusión* (Style Fusion) chapeauté par la Maison de la culture de l'étudiant, décident d'organiser une rencontre para-institutionnelle chez Julian avec tous les membres du projet. Je me rends donc chez Julian qui habite dans un quartier populaire de Santiago. La réunion a lieu sur le toit de sa maison où il a installé quelques chaises et un câble électrique de fortune pour alimenter une petite radio avec lecteur CD. Vers 19 h, tous les membres du projet sont arrivés et Julian commence solennellement la réunion.

Il explique que tous les membres du projet sont officiellement catégorisés au niveau municipal, qui est au rang le plus bas. Julian leur annonce qu'une évaluation officielle de la Maison de la culture approche et que les meilleurs auront peut-être la chance de monter d'un cran dans l'échelon des groupes inscrits en se rendant au niveau provincial. Il explique aussi que la moitié de l'évaluation est théorique et que la clé de leur succès est de connaître les réponses aux questions de cette partie de l'évaluation.

Il propose alors de faire un exercice en leur posant une question qui pourrait être posée par le comité d'évaluation. Julian sort un carnet dans lequel il a pris des notes. Il leur demande d'un ton sérieux : « Es-tu un rappeur ? » Un par un, chaque membre du projet lui répond : « Oui, je suis un rappeur⁵⁹. » Lorsque tous les participants ont finalement répondu, Julian prononce son verdict : « Vous avez tous fait une erreur ! Vous n'êtes pas des rappeurs, vous êtes des chanteurs (*cantantes*) de rap. Les rappeurs vivent des problèmes sociaux, ils habitent dans des quartiers pauvres, ils prennent de la drogue, ont des fusils, et volent des voitures ; vous ne vivez pas dans cette réalité, vous vivez à Cuba. Vous n'êtes pas des rappeurs, vous êtes des chanteurs de rap (*cantantes de rap*). »

L'exemple du *cantante de rap* est particulièrement révélateur et non sans implications idéologiques. Premièrement, le titre de chanteur appuie les catégories définies et adoptées par les Maisons de la culture en rapport avec la production artistique. De plus, il justifie les apports des éducateurs en arts dans les ateliers hip-hop. Selon cette perspective : les « rappeurs » ne peuvent pas exister parce que cette catégorie n'existe pas dans la société cubaine. Les membres du projet ne rappent pas, ils chantent et c'est pourquoi les éducateurs, qui ont reçu une formation classique, possèdent les connaissances pour les aider à se perfectionner.

.....
59. Les *reggaetoneros* se considèrent également comme des rappeurs puisque le genre implique l'acte de rapper.

Deuxièmement, cette appellation encourage les participants à imaginer leur forme d'expression comme ayant sa source dans le local et le national, plutôt que d'être associé à un phénomène culturel transnational. Il définit leurs formes d'expression comme étant cubaine plutôt qu'américaine en dissociant leur réalité quotidienne à celle vécue par les rappeurs nord-américains.

Troisièmement, *être* un rappeur (du moins pour ceux qui se considèrent comme étant « underground » et engagés) implique un état d'être : c'est une façon de marcher, de parler, de penser et d'agir⁶⁰. Ce n'est donc pas seulement un élément de performance. Rapper est souvent défini comme plus que chanter ; « je *suis* hip-hop » me confie un jeune. Être un chanteur suggère que le sentiment d'être rappeur (souvent décrit comme une mode) va graduellement disparaître, que ce n'est pas un état d'être qui inspire à l'accomplissement d'idéaux tels la justice et l'égalité.

Marlene, éducatrice en musique à la Maison de la culture de l'étudiant, m'a confié que les participants des ateliers hip-hop pourraient chanter du *son*, de la *trova*, du *bolero*, mais qu'ils ont décidé de chanter du rap, impliquant que ce choix reflète un intérêt passager. Plus important encore, ce propos implique que ce n'est pas un phénomène qui a émergé à Cuba à cause de problèmes sociaux et raciaux existant à l'intérieur de la nation. En d'autres termes, cette mode a été copiée par les jeunes Cubains ; ils l'ont appropriée en *chantant comme eux*, mais *ils ne sont pas comme eux*.

Indépendamment des éducateurs en arts, les *reggaetoneros* et les rappeurs expriment des valeurs nationalistes dans leurs discours. Lorsqu'ils performent devant une audience, ils scandent souvent à la foule : « Ça c'est du *reggaetón* cubain ! » et « Vive les Cubaines ! ». Quiconque voyage à Cuba peut se rendre compte que le nationalisme cubain et l'anti-impérialisme américain sont exprimés parmi la population ; ce n'est donc pas un type de discours exclusif aux ateliers de musique. Malgré cela, les idéaux de *cubanidad* et de démocratisation de la culture à travers une transformation des participants sont fortement encouragés à l'intérieur des ateliers hip-hop reflétant une tendance dominante dans la société cubaine.

Forces alternatives et émergentes

L'argument développé dans les pages précédentes pourrait nous laisser croire que les ateliers hip-hop offerts par les deux Maisons de la culture de Santiago sont un exemple concret de la reproduction directe d'idéologies dominantes ayant pour but de promouvoir les intérêts hégémoniques au niveau local.

60. Alexandrine Boudreault-Fournier, « On the Beat: Composing with Cultural Policies and Music in Cuba », thèse de doctorat, The University of Manchester, 2008.

Cependant, des forces alternatives et émergentes rivalisent aussi avec les intérêts dominants décrits. La nature de l'implication des travailleurs culturels révèle la présence d'une gamme complexe de discours, intentions, désirs et même idéaux qui peuvent parfois renforcer, et à d'autres occasions, défier les principes de base de la Révolution.

Je propose de montrer ici que ce sont des forces *alternatives*, plutôt que contre-hégémoniques⁶¹, qui sont impliquées dans un processus complexe d'articulation dans lequel ces intérêts dominants et émergents rivalisent. Étonnamment, lorsqu'elles sont exprimées au sein d'un même discours, les forces émergentes, alternatives et dominantes n'apparaissent pas comme étant contradictoires. En effet, c'est seulement au moment de l'analyse que les contradictions entre les enseignements des éducateurs et des promoteurs naturels et les principes du projet révolutionnaire surgissent. Leur habileté à manipuler différents intérêts à l'intérieur d'un discours cohérent démontre comment les projets hégémoniques sont des formations composées de différentes forces rivalisant les unes contre les autres. Comme nous le rappelle Verdery⁶² en se référant aux formations hégémoniques : la lutte entre les forces, c'est tout ce qu'il y a. En d'autres termes, les projets hégémoniques sont des formations en constante transformation ; c'est en quelque sorte une compétition entre des forces divergentes qui procurent un statut dominant à une sélection de celles-ci.

Dans le cas des éducateurs et des promoteurs naturels, les intérêts émergents et alternatifs présents dans leurs discours officiels expriment des sentiments capitalistes extrêmes. Ils rivalisent avec les idéaux révolutionnaires dans le domaine de la production culturelle d'une manière explicite et inconfortable. Plus précisément, en s'impliquant auprès des *reggaetoneros*, les éducateurs et les promoteurs naturels encouragent le développement d'un produit culturel qui est essentiellement commercial plutôt que révolutionnaire et engagé socialement. En d'autres mots, ils s'associent à un style de musique qui se nourrit du gain individuel, une forme de « pseudo-culture » et même d'« anti-culture » selon plusieurs Cubains. Les paroles du *reggaetón*, généralement jugées misogynes, individualistes et transmettant des valeurs de consommation, contrastent avec ce qui est produit par les rappeurs *underground*, qui sont beaucoup plus engagés politiquement d'un point de vue nationaliste et révolutionnaire.

Les forces alternatives exprimées par les éducateurs en arts et les promoteurs naturels peuvent être observées dans leur enseignement et dans leur

61. Tel que suggéré par Sujatha Fernandes, *Cuba Represent! Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures*, Durham, Duke University Press, 2006.

62. Katherine Verdery, *National Ideology under Socialism*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 11.

motivation à s'impliquer auprès des jeunes. Durant les ateliers hip-hop, il ne semble y avoir aucune tentative de leur part de transformer la nature capitaliste, individualiste et commerciale du *reggaetón*, ni de la rendre plus révolutionnaire. Néanmoins, leurs enseignements demeurent basés sur la promotion d'une «cubanité musicale» plutôt que sur l'adoption d'une approche révolutionnaire de la culture.

L'égalité entre les sexes est un exemple parlant de cette absence d'une approche critique quant au contenu de la production musicale. Un des groupes qui participent fréquemment aux ateliers hip-hop offerts par la Maison de la culture de l'étudiant s'appelle *Explosión Directa*; il est composé de deux hommes et deux jeunes femmes de quatorze ans qui sont les vocalistes du groupe. Dans une de leurs chansons, les deux jeunes femmes répètent après chaque couplet d'un ton suppliant: «Dame la duro papi, dame la» (Donne-moi la dure, papi, donne-moi la dure). Après leur performance, l'éducatrice ne profite pas de cette démonstration de machisme pour encourager une réflexion auprès des jeunes. Au contraire, elle leur dit: «Essayons d'obtenir le bon ton ici, pour que ça sonne vrai.»

Les éducateurs en arts perçoivent les ateliers hip-hop comme une activité masculine. Conséquemment, ils n'encouragent pas la participation active des jeunes femmes. Lorsque celles-ci participent, elles sont confinées à un rôle de vocaliste, de danseuse accessoire ou de figurante. En me présentant l'unique adolescente participant à son projet, un des promoteurs naturels de la Maison de la culture municipale m'annonce fièrement: «Elle est notre meilleure mannequin, regarde son déhanchement.»

Il ne s'agit pas de critiquer l'approche adoptée par les éducateurs et les promoteurs naturels, mais de la contextualiser par rapport aux enseignements de la Révolution, et de comprendre comment et pourquoi des forces spécifiques sont encouragées durant les ateliers et que d'autres ne le sont pas.

Le gouvernement révolutionnaire n'a jamais considéré la problématique du statut des femmes comme il l'a fait avec les Noirs au début des années 1960. Cependant, Fidel Castro a procédé pragmatiquement, percevant les femmes comme une source de travail et d'énergie en appui au projet révolutionnaire⁶³. En 1960, la Fédération des femmes cubaines (FMC: *Federación de Mujeres Cubanas*) a été créée pour unir tous les groupes de femmes révolutionnaires, et en 1975, le Code de la famille cubaine a officiellement placé les femmes à l'égale des hommes dans les relations sociales⁶⁴. Malgré le fait

63. Alfred Padula et Lois Smith, «Women in Socialist Cuba, 1959-84», dans Sandor Halebsky et John M Kirk (dir.), *Cuba: Twenty-Five Years of Revolution, 1959-1984*, New York, Praeger, 1985, p. 81.

64. Margaret Randall, «The Family Code», dans Aviva Chomsky, Barry Carr et Pamela Maria Smorkaloff (dir.), *The Cuba Reader*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 400.

que l'égalité entre les hommes et les femmes n'a pas été totalement atteinte jusqu'à ce jour, comme le suggère le faible taux de participation des femmes dans le leadership du gouvernement⁶⁵, la position des femmes comme travailleur actif et acteur révolutionnaire a souvent été mise de l'avant par l'État, plus particulièrement à travers les actions et discours du FMC.

Malgré cela, l'émancipation et le potentiel de talent créatif des femmes demeurent absents des ateliers malgré leur adéquation avec certains principes de base de la société cubaine défendus par le système révolutionnaire. L'éducatrice en musique de la Maison de la culture de l'étudiant m'a souvent fait part en privé du dégoût qu'elle ressentait face à la nature misogyne du *reggaetón*. Cependant, consciemment ou inconsciemment, elle n'aborde pas les idéaux d'émancipation des femmes dans ses ateliers, en expliquant que «el *reggaetón* es así» (le *reggaetón* c'est comme ça). Il est clair que des préjugés partagés par les rappeurs mâles et les *reggaetoneros*, et par la société cubaine en général, rendent difficile la participation des femmes en tant que créatrices dans les ateliers hip-hop et dans le mouvement hip-hop cubain en général⁶⁶. Ce cas illustre comment des accords idéologiques sous-jacents concernant les relations hommes-femmes deviennent inconsciemment des modes puissants d'opération hégémonique.

Il va sans dire que les éducateurs en arts et les promoteurs culturels n'encouragent pas l'égalité des sexes, ni l'émancipation raciale soit dit en passant, et ils déclarent que «el *reggaetón* es así», parce que le projet révolutionnaire n'a pas le monopole sur tout. Autrement dit, il y a d'autres intérêts en jeu ; ils expriment un fort désir d'accumuler du capital et du prestige professionnel. Sans dénier que les éducateurs et les promoteurs peuvent s'identifier à des intérêts qui reflètent les valeurs défendues par le système révolutionnaire, l'incorporation d'ambitions individualistes et mercantiles dans leur enseignement, nous permet de nous questionner sur la façon dont les forces dominantes, alternatives et émergentes sont intégrées dans un même discours rendu cohérent. De plus, cette perspective nous permet de théoriser l'articulation en approchant le phénomène de l'hégémonie comme un terrain en constante formation.

Le potentiel commercial

Les éducateurs et les promoteurs naturels croient que le *reggaetón*, contrairement au rap *underground*, possède un énorme potentiel commercial. Ils sont tous convaincus que leurs conseils ainsi que la formation qu'ils offrent

65. Max Azicri, *Cuba: Politics, Economics and Society*, Londres, Printer Publishers, 1988, p. 80.

66. Lirians Gordillo, «Ser Magia en todo tiempo», entrevue avec Magia López, *Movimiento*, n° 7, 2009, p. 8-10.

aideront un ou plusieurs groupes à devenir célèbres. Pour maximiser leurs chances de percer dans l'industrie musicale, ils essaient de se conformer au barème stylistique du *reggaetón*. En d'autres termes, ils participent à la reproduction d'une esthétique qui rapporte au niveau commercial. Ces normes stylistiques (misogynie, capitalisme, machisme) sont celles du *reggaetón* commercialisé à Porto Rico, et pour les Cubains de Santiago, ce qui est produit à la Havane.

Pourtant, la commercialisation de la musique amateur est hautement problématique dans le système socialiste cubain et pose un dilemme éthique considérable aux éducateurs et promoteurs naturels. La commercialisation de la culture va à l'encontre des buts du mouvement amateur en général, mouvement qui épouse la promotion et la dissémination des avoirs culturels et artistiques pour l'amour de l'art et non pour le gain personnel⁶⁷. Il serait inapproprié et contre-révolutionnaire de la part d'un éducateur ou d'un promoteur d'encourager ouvertement la commercialisation d'un jeune groupe amateur par exemple. En effet, profiter de la production artistique d'enfants et d'adolescents est illégal à Cuba⁶⁸. Néanmoins, les éducateurs et promoteurs gardent l'espoir caché que cette commercialisation pourrait se produire en dehors de leur contrôle.

El Chino, promoteur naturel du projet hip-hop *Impacto*, est associé à la Maison de la culture municipale et son projet reçoit l'appui du gouvernement municipal et de l'Union des Jeunes Communistes (UJC). Durant une entrevue informelle, El Chino explique qu'il désirerait transformer son projet *Impacto* en une « *compañía de promoción artística* » (une agence artistique) qui ferait la promotion et la commercialisation des membres de son projet dans l'industrie musicale cubaine et internationale. Il ajoute, en baissant le ton, que le système actuel ne lui permettrait pas de réaliser une telle initiative. Les éducateurs et les promoteurs naturels semblent faire face au dilemme suivant : ils désirent capitaliser le *reggaetón* pour des raisons de gains personnels, mais ils veulent également demeurer dans les limites de l'acceptable par rapport aux directives mises de l'avant par le projet révolutionnaire. Cette position ambiguë rappelle les dilemmes rencontrés par l'*hombre novísimo* (l'homme encore plus nouveau), le Cubain révolutionnaire de la période post-spéciale⁶⁹.

67. Robin D. Moore, *Music & Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 88.

68. Entrevue avec Jorge Pujals, producteur musical en chef du studio d'enregistrement de l'État, l'EGREM, à Santiago de Cuba, octobre 2005.

69. Laurie A. Frederik, *op. cit.*, p. 401-436.

Les étrangers sont souvent perçus comme les acteurs de choix pour mettre en œuvre la commercialisation « inattendue » de groupes musicaux à l'extérieur de la structure officielle de l'État. Les éducateurs en arts, les promoteurs naturels et les *reggaetoneros* perçoivent les étrangers comme ceux qui leur permettront de commercialiser leur musique, et idéalement, de voyager à l'étranger. Une entrée à mon cahier de note, le 28 novembre 2005, illustre bien cette dynamique :

À ma deuxième visite à l'atelier hip-hop de la Maison de la culture de l'étudiant, Jorge, le promoteur naturel en charge du projet *Estilo Fusión*, est assis seul avec les jeunes. Je m'approche d'eux, consciente que ma présence est ressentie par tous. Arrivée aux côtés de Jorge, il arrête soudainement de parler. Les jeunes font de même. Jorge demande alors à tous d'écouter attentivement ce qu'il a à dire et il me demande : Nous aimerions savoir si tu accepterais de devenir la *madrina* (marraine) de notre projet.

Déstabilisée et sans savoir ce qu'est une *madrina* dans un tel contexte, je leur explique que je serais honorée d'être leur *madrina*, mais que je dois d'abord en parler avec Jorge pour savoir si je suis à la hauteur de ce qu'exige ce rôle. Après l'atelier, je vais voir Jorge pour lui demander de m'expliquer en quoi consiste mon nouveau titre : « J'ai rêvé qu'on applaudissait les jeunes de mon projet sur une scène, une scène qui n'était pas à Cuba. Je ne suis pas *Santero*⁷⁰, mais j'ai des visions. » Jorge me dit alors qu'il est absolument certain que les membres de son projet ont un incroyable avenir à l'extérieur de Cuba et que je suis celle qui leur procurera cette renommée internationale.

L'idée d'être « découvert » par un étranger et d'être invité à voyager à l'extérieur du pays est un événement extrêmement désiré par les éducateurs en arts et les promoteurs naturels. Selon eux, l'étranger peut apparaître à tout moment, et cela explique pourquoi les jeunes doivent performer à leur meilleur durant les ateliers. Les promoteurs naturels encouragent (sinon obligent) leurs membres à participer à tous les ateliers et réunions para-institutionnelles pour ainsi améliorer leur talent et conséquemment, augmenter leur chance de devenir les protégés d'un impresario étranger.

Bien entendu, la « quête de l'étranger » n'est pas la seule stratégie adoptée pour répondre au désir de capital. Toutefois, il n'en demeure pas moins que c'est l'option rêvée. La commercialisation inattendue d'un de leurs groupes par un étranger ne laisserait aucune trace d'intention « contre-révolutionnaire » puisque cela arriverait sans qu'ils en soient les initiateurs. Toutefois, il est clair que la commercialisation d'un de leurs groupes par un étranger pourrait indirectement leur procurer des bénéfices financiers et professionnels ; un facteur qu'ils gardent toujours en tête.

.....
70. Prêtre de la religion *Santería*.

Une autre option exploitée par les éducateurs et les promoteurs pour augmenter leurs chances de succès est de privilégier une collaboration étroite avec les institutions culturelles cubaines. Ils croient qu'en obtenant le support des institutions, ils pourront gravir les échelons bureaucratiques du système et, par conséquent, recevoir une reconnaissance institutionnelle. C'est à travers cette alliance que certains groupes, qui auront acquis une popularité parmi la population, pourront recevoir leur statut professionnel et une plus grande visibilité médiatique.

Pour stimuler leur relation avec les institutions étatiques, les éducateurs et les promoteurs s'efforcent de trouver des événements et des espaces de performance permettant à leurs membres de se faire connaître parmi la population. Recevoir la permission de la part d'une institution locale telle la UJC pour organiser une performance durant un carnaval par exemple permet aux promoteurs naturels de faire la promotion de leurs groupes favorisés d'une part, ainsi que de leur propre travail, d'autre part. Ils croient en la structure dominante dans laquelle ils travaillent et en défendent sa raison d'être auprès des jeunes. Ils établissent par la même occasion leurs rôles comme acteurs participant au système de l'État. Cette « alliance d'occasion » leur permet donc d'augmenter leurs chances de succès professionnel et commercial ; une dynamique pleine de contradictions idéologiques.

Conclusion

La *doble moral* est une expression couramment utilisée par la population cubaine pour référer au type de dualité idéologique que vivent les éducateurs en arts et les promoteurs naturels (entre autres). Les Cubains peuvent demeurer loyaux à certains principes dominants du système révolutionnaire national, mais ils développent aussi des stratégies quotidiennes de survie économique qui pourraient être perçues comme allant à l'encontre des intérêts révolutionnaires⁷¹. Prenons un cas usuel : un matin une Cubaine se rend à une démonstration politique avec les membres de son syndicat pour soutenir le projet révolutionnaire, puis en après-midi, elle vend sur le marché noir une vingtaine de pantalons que son conjoint a rapporté du Venezuela. La *doble moral*, définie comme une « subversion privée de l'idéologie révolutionnaire officielle » pour des raisons économiques⁷², est présente dans les enseignements et les intentions des éducateurs en arts et des promoteurs naturels. Cette dualité existe également dans le domaine religieux où on observe une

71. Voir aussi A. Kapcia, *Havana...*, op. cit., p. 256.

72. Kristina Wirtz, « Santería in Cuban National Consciousness: A Religious Case of the Double Moral », *The Journal of Latin American Anthropology*, vol. 9, n° 2, 2004, p. 414 ; ma traduction.

forte commercialisation des religions afro-cubaines destinée aux touristes par les *santeros* et autres leaders religieux⁷³.

La *doble moral*, telle qu'elle est vécue par les éducateurs en arts et les promoteurs naturels, est donc en accord avec les tendances articulatoires de la population cubaine en général. Toutefois, à cause de leur rôle pédagogique et de médiateur artistique, ils sont directement interpellés par ces dilemmes idéologiques dans leur pratique de travail et dans leur vie privée. Ce texte a fait un survol des forces dominantes, émergentes et alternatives exprimées par ces acteurs en les illustrant par des cas concrets observés sur le terrain. Les ateliers hip-hop émergent et évoluent dans un contexte complexe composé d'intérêts divers qui sont constamment réarticulés. Toutefois, une tendance générale se dessine à l'horizon : les *reggaetoneros* accèdent en plus grand nombre aux ateliers hip-hop et les rappeurs se font de plus en plus rares.

À la lumière de ce constat, plusieurs rappeurs se demandent ce qu'il adviendra du mouvement rap à Cuba. Plusieurs groupes de rap dont Eddy K et Primera Base à la Havane, et Marca Registrada et Alto Voltaje à Santiago, se sont convertis depuis longtemps au *reggaetón* pour augmenter leur chance de percer dans l'industrie musicale. Ce phénomène fait craindre le pire aux rappeurs qui demeurent fidèles au rap *underground*.

Néanmoins, une nouvelle vague de rappeurs et *reggaetoneros* s'allie à des orchestres de musiciens professionnels. Des formes de fusion entre le rap, le *reggaetón* et d'autres styles musicaux émergent, contribuant ainsi au caractère unique de la culture musicale des jeunes Cubains. Par exemple, le groupe de *reggaetón* Gente de Zona, un des plus populaires de l'île à l'heure actuelle, s'est allié à des musiciens pour créer un ensemble ayant une production plus complexe du point de vue musical. Il est clair que ce type d'union est encouragé par le désir de développer davantage l'aile commerciale de leur production. Toutefois, le côté nationaliste n'est pas oublié, comme nous le rappelle le site Havana Cultura⁷⁴ en déclarant que le groupe Gente de Zona a contribué à rendre le *reggaetón* plus cubain.

Cela nous rappelle que la culture populaire évolue spontanément, bien souvent sans l'aide et le support des politiques culturelles, et ce, même dans un contexte national où la culture est hautement prise en charge par l'État. En se référant à la musique populaire de l'Union soviétique des années 1930

73. Katherine J. Hagedorn, *Divine Utterances: The Performance of Afro-Cuban Santería*, Washington, Smithsonian Institution Press, 2001; Kristina Wirtz, «Santería in Cuban National Consciousness: A Religious Case of the Double Moral», *The Journal of Latin American Anthropology*, vol. 9, n° 2, 2004, p. 409-438.

74. www.havana-cultura.com/INT/FR/cultura.html#1150

à 1980, Frederic Starr⁷⁵ affirme que, bien souvent, lorsque l'État décide de coopter un style musical, ce style fait déjà partie du passé parmi la population. Dans le cas du *reggaetón* qui n'a pas encore reçu une acceptation officielle de la part des autorités culturelles, il semble que la *cubanidad* tant encouragée par les institutions culturelles se fait d'elle-même, non pas grâce aux enseignements de la Révolution, mais avec l'appui de la vague commerciale. En effet, le *reggaetón* fait déjà image du passé, on parle désormais de *Cubatón*, le *reggaetón* produit à Cuba, bien souvent à l'extérieur des murs des Maisons de la culture.

75. Frederic Starr, *Red and Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union, 1917-1980*, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 319.